Beroepsgeheim 5.

Gesprekken met schrijvers

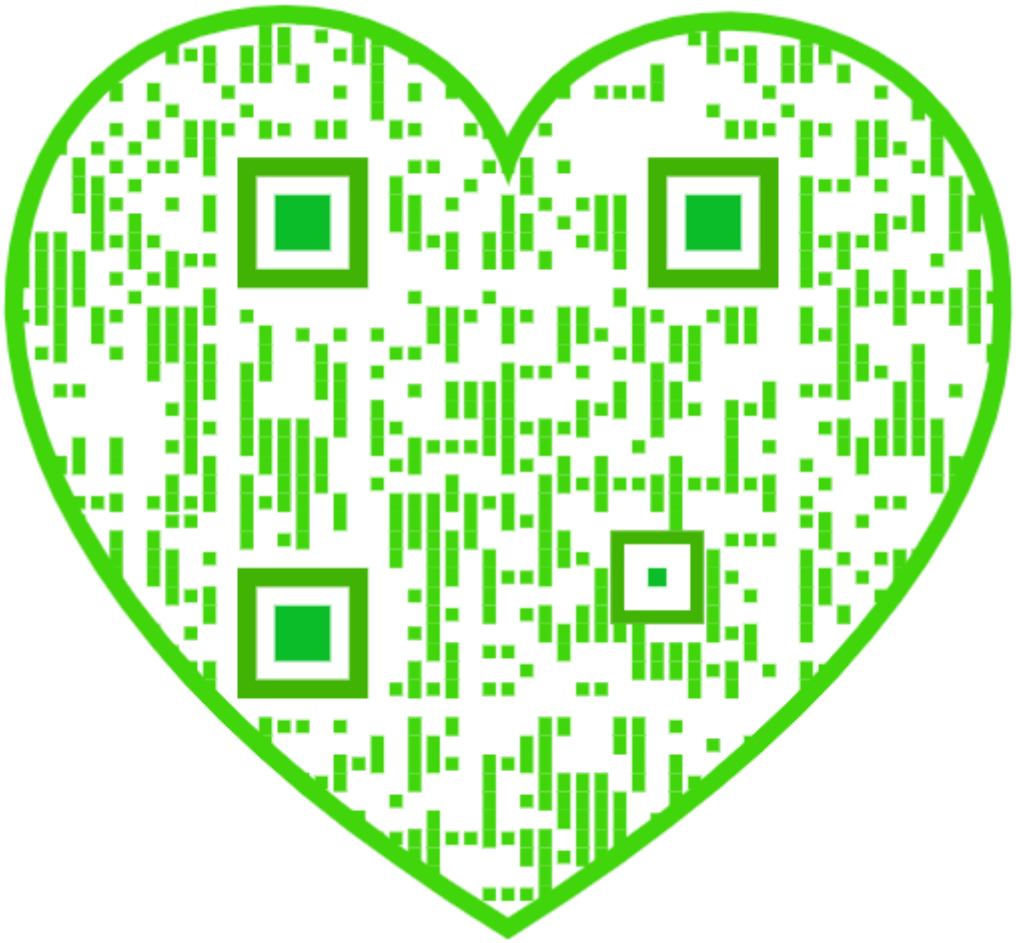
Willem M. Roggeman

bron
Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim* 5. Facet, Antwerpen 1986.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero05_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Beroepsgeheim 5

Het literair interview wordt door Willem M. Roggeman beschouwd als een volwaardig literair genre. Hij beoefent dit genre niet als een journalist, maar als een essayist. Het interview is volgens hem dan ook een speciale vorm voor een essay, dat door twee schrijvers in samenspraak wordt gemaakt. Men zal in deze gesprekken dan ook geen actualiteit, geen anecdotiek aantreffen. De aandacht wordt geconcentreerd op het oeuvre van de ondervraagde schrijver en op zijn manier van werken. Dit biedt het grote voordeel dat deze gesprekken niet tijdsgebonden zijn. Zij verschenen alle eerder in het tijdschrift 'De Vlaamse Gids'.

In deze vijfde bundel komen weer tien auteurs voor. In totaal heeft Roggeman nu bijna zestig schrijvers en dichters ondervraagd. Hierbij geeft hij blijk van een uitzonderlijke belezenheid want Roggeman is een interviewer, die vooraf grondig zijn 'huiswerk' heeft gemaakt. Iedere auteur wordt met kennis van zaken benaderd. Hierdoor is deze serie uitgegroeid tot een unieke onderneming in de Nederlandse letteren. Nooit eerder werden zoveel schrijvers zo grondig ondervraagd door één enkele persoon.

De volledige verzameling 'Beroepsgeheim' biedt een levendig overzicht van de hedendaagse Nederlandse letteren, zoals deze worden beoefend in Nederland, Vlaanderen, Zuid-Afrika, Indonesië, Suriname en de Nederlandse Antillen.

Zowel oudere schrijvers als jongeren komen in deze bundels voor. Van de ondervraagde auteurs zijn er intussen reeds vijf overleden: Achilles Mussche, Louis Paul Boon, Paul Snoek, Marnix Gijsen en Cees Buddingh'. Hun oeuvre blijft natuurlijk altijd ter beschikking. Maar dank zij deze gesprekken kunnen wij ook nagaan hoe zij te werk gingen, wat zij nastreefden en hoe zij zelf hun werk hebben geïnterpreteerd.

De interviews van Roggeman zijn op deze wijze uitgegroeid tot een onmisbare bron van informatie. Aan de universiteiten worden zij geregeld als studiemateriaal gebruikt. De vijf delen 'Beroepsgeheim' vormen de 'oral history' van de moderne Nederlandse literatuur.

Willy Spillebeen

Geboren te Westrozebeke (West-Vlaanderen) op 30 december 1932. Leraar technisch onderwijs. Redacteur 'Dietsche Warande en Belfort'. Poëzie: De spiraal (1959), Naar dieper water (1962), Groei-Pijn (1966), Gedichten 1959-1973 - Een teken van leven (1974), Ontwerp van een landschap (1977), Woorden in de stroom, eigen keuze uit eigen werk (1978), Voorbij de populieren (1982), Dubbelspoor, vijftig gedichten naast vijftig tekeningen van André Deroo (1983).

Proza: De Maanvis (1966), De krabben (1967), De sfinks op de belt (1969), Steen des aanstoots (1971), Drie x drempelvrees (1974), De vossejacht (1977), Herinneringen aan de toekomst (1979), Het goede doel van het geweld (1980), Levensreis van een man (1982), Doornroosjes honden (1983), De hel bestaat (1984), De varkensput (1985), De engel van Saint-Raphael (1986).

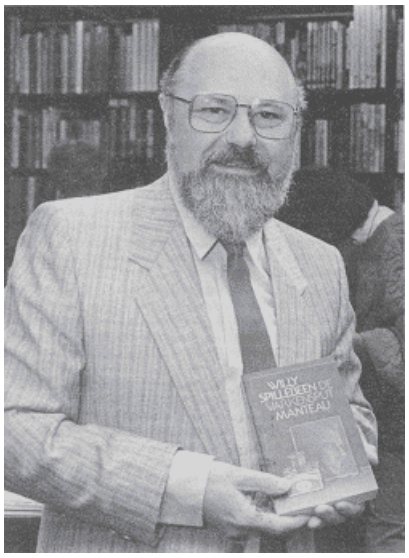
Essay: Emmanuel Looten, de Franse Vlaming, essays en vertalingen (1963), Jos de Haes (1966), Een zevengesternte, over de bezettingsgeneratie (1968), Hubert van Herreweghen (1973), André Demedts (1974), De geboorte van het stenen kindje, thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff(1977), Jan Hendrik Leopold (1978), Ida Gerhardt (1981).

Vertaling: Chien Blanc - Blanke Hond, roman van Romain Gary (1973), Twintig gedichten van Pablo Neruda (1978), El perro - De hond, roman van Alberto Vazquez-Figueroa (1979), Gitaanse Romancero & Divan van de Tamarit, twee verzenbundels van Federico Garcia Lorca (1979), Canto General van Pablo Neruda (1984, in samenwerking met Mark Braet en Bart Vonck), Uilenspiegel van Charles de Coster (1984, met houtsneden van Masereel).

Kritische bijdragen over poëzie in de meeste Vlaamse tijdschriften vnl. in Dietsche Warande en Belfort, Kreatief, Ons Erfdeel, De Vlaamse Gids en sporadisch in het weekblad De Nieuwe.

Bekroningen: Prijs Vlaamse Poëziedagen 1964 te Wemmel met 'De oude mens'; Vierjaarlijkse romanprijs West-Vlaanderen in 1974 met 'Steen des Aanstoots'; Yang-prijs 1974 met 'Drie x drempelvrees'; Vierjaarlijkse Essayprijs West-Vlaanderen in 1978 met 'De geboorte van het stenen kindje'; August-Beernaertprijs van de Koninklijke Academie voor Taal en Letterkunde met 'De vossejacht'; Dirk Martensprijs van de stad Aalst in 1982 met 'Voorbij de populieren'.

Dit gesprek verscheen in mei 1983.


WILLY
SPILLEBEEN DE
MANTEAU

- Willy, je publiceert nagenoeg afwisselend, en soms bijna gelijktijdig, een dichtbundel en een roman. Tussendoor verschijnt er dan nog een essay. Al deze werken vertonen een merkwaardige eenheid. Men ziet treffende overeenkomsten tussen je poëzie en je romans wat de behandelde thematiek betreft. Een mooi voorbeeld treffen we reeds aan in je eerste roman De Maanvis *uit 1966. Het hoofdpersonage, een opgroeiende jongeman, lijdt duidelijk aan de 'groei-pijn', de moeilijkheden bij het volwassen worden. Nu is* Groei-Pijn *ook de titel van een dichtbundel, die eveneens in 1966 verscheen. Het dichterlijk personage uit* De Maanvis *citeert ook Nijhoff: 'Men moet niet willen zijn wie men is en wie men was tegelijk.' Nu heb je je als essayist jarenlang met Nijhoff bezig gehouden. En je laatste dichtbundel* Voorbij de populieren *is ook verwant met je laatste roman* De levensreis van een man. *Dergelijke verwantschappen komt men vaak tegen in je oeuvre. Kun je dit verschijnsel verklaren?*

- Verklaren niet, hooguit constateren net als jij. Ik heb het me pas echt gerealiseerd toen ik ongeveer gelijktijdig aan de roman *De Vossejacht* schreef en de dichtbundel *Ontwerp van een landschap* concipieerde. Beide zijn een complexe autobiografie geworden en in beide speelt het 'landschap' een grote rol. Anderzijds is het toch wel aannemelijk dat de verwantschappen vrij groot zijn: ik werk meestal wel aan een roman, dat is een werk van 'lange asem'; ondertussen melden zich gedichten aan en schrijf ik ook af en toe een kritische bijdrage. Het is logisch, dacht ik toch, dat dezelfde thematiek en problematiek en zelfs een gelijkaardige beeldtaal tegelijk voorkomen. Meestal, als een roman af is, voel ik de behoefte om eens iets anders te gaan doen. Zo zijn de essays over J.H. Leopold en Ida Gerhardt ontstaan. Maar ik wist al vele jaren dat ik over Leopold zou schrijven, van zodra ik er rijp voor was. Leopold is een dichter die niet meteen jonge mensen aanspreekt, denk ik; Ida Gerhardt ook, al heb ik haar werk eerder toevallig bestudeerd: ik wilde eigenlijk over Hans Andreus schrijven - dat wil ik nog altijd - maar ik had toen te weinig biografische gegevens. Kreatief dode periodes vul ik zodoende a.h.w. op. Een essay slorpt je natuurlijk helemaal op. Kritieken doen dat minder. De jongste jaren heb ik in die periodes ook wel eens vertalingen gemaakt. Zo zijn de vertalingen van Garcia Lorca 'Romancero Gitano' en 'Divan del Tamarit' ontstaan. Dat is écht het liefste wat ik tot nu toe gedaan heb.

Eind februari jl. heb ik een 'jeugdroman', mijn eerste, afgewerkt en meteen daarna heb ik een gedeelte van de 'Canto General' van Pablo Neruda vertaald. Op die manier blijf ik bezig, als ik niets om handen

heb ben ik voor mezelf onuitstaanbaar. Schrijvenderwijs de depressies wegjagen, dat is het. Dit alles wil nu niet meteen zeggen dat ik het helemaal zo bewust doe, al heb ik toch de indruk, naarmate er meer jaren achter me liggen, dat ik mijn werk erg structureer... Ik probeer hetzelfde te doen met mijn leven; mijn leven is overigens mijn werk en vice versa. Het verschijnsel dat jij signaleert heeft zich inderdaad van meetaf aan voorgedaan: de bundel *Groei-Pijn* sluit aan bij de roman *De Maanvis*. En eigenlijk handel ik in mijn hele werk tot nu toe over weinig anders dan die zgn. 'groeipijn'. Het was in ieder geval de toonaangevende thematiek in mijn romans tot en met *Steen des aanstoots*: een antwoord zoeken op de vraag: 'wie ben ik?' met de hoop die Victor Hugo als volgt uitdrukte: 'Quand je dis 'je', je parle de vous tous, malheureux'. Maar ook in latere romans gaat het over 'groeipijn', aangezien leven en schrijven bij mij altijd samengaan. Terloops signaleer ik ook nog, aansluitend bij je vraag, de verwantschap tussen mijn autobiografie *Steen des aanstoots* en het lange gedicht 'Awater' van Nijhoff, die ik tijdens het schrijven van mijn boek bestudeerde. De structuur is gelijkaardig, al heb ik eerder aan het boek 'Genesis' gedacht; maar ook de problematiek van de middelbare leeftijd, 35 jaar, komt in beide voor; ook de 'crisis', die voor mij strikt persoonlijk was en bij Nijhoff ook maatschappelijke implicaties had. Voor mij was het de crisis ingezet met en door die 'groeipijn': de angst om volwassen te worden, maar het was ook een geloofscrisis, een soort zelfverlies, het verliezen van een verleden. De verzenbundel die ik in deze periode schreef en pas in *Gedichten 1959-73* heb gepubliceerd heet trouwens *Torso* en zo voelde ik me ook in die periode. Die verzen zijn moeizamer, zwaarder en chaotischer dan vroeger en later werk.

- *Je schrijft psychologische probleemromans, waarbij de hoofdfiguur steeds een gekwelde figuur is, wat tot zelfs in de naamgeving blijkt met bijv. Tantasis (Tantalus en Sisyphus). Deze hoofdfiguur moet zich afzetten tegen zijn eigen verleden om een eigen persoonlijkheid te kunnen realiseren. Hij verkeert in een psychologische crisis, die in je eerste romans vaak in een monoloog werd aangegeven. De monoloog is blijkbaar een stijlmiddel dat je goed ligt. Daar deze romans ook nog sterk autobiografisch zijn, heeft het schrijven voor jou duidelijk een therapeutische functie*.

- Ja, maar dit geldt toch vooral voor mijn vroegere romans: tot *Steen des aanstoots*. Eigenlijk is hét psychologische probleem in die romans het hoofdpersonage zelf. Voor zichzelf. Ik geef hem dan ook een

typische naam: Walter Soetaert in *De Maanvis*, Iwein Possemier en Tobias Crabs in *De Krabben*; Walter Persoon in *De sfinks op de belt* en Jaak Tantasis in *Steen des aanstoots*. Later komt Tantasis nog voor als alter ego van de auteur in *De vossejacht* en indirect ook in *Herinneringen aan de toekomst*, ook in twee romans die op publicatie wachten, maar er gebeurt een belangrijke verschuiving: Tantasis is niet langer hoofdpersonage maar speelt een rol naast de anderen. Mijn personages hebben inderdaad namen die min of meer hun gemoeds-toestand en hun temperament weerspiegelen. In de vroegere romans komen ze allen terecht in een soort psychologische crisis en moeten ze in het reine komen met hun verleden. Dit doen ze door ertegen te revolteren én ook door een discursieve manier van denken, wat ik 'mieren' noemde. De inwendige monoloog leek me daar een goed stijlmiddel voor te zijn. Overigens ligt (lag) hij me meer dan de dialoog. Het was ook een logisch stijlmiddel: de personages waren meestal met zichzelf alleen. Ik was toen meer een intuïtief schrijver dan nu: ik schreef als een geïnspireerde. Zeer emotioneel. Een gedicht op een kwartier tijd, een 5-tal bladzijden op anderhalf uur. Natuurlijk was dit de eerste versie: de 5 bladzijden groeiden vaak uit tot zo'n 20-tal. Nu schrijf ik meestal rustiger en eigenlijk ook vlotter. Pas achteraf heb ik me gerealiseerd wat die afrekening met het verleden eigenlijk inhield: opgestapelde frustraties die ik kwijt moest om 'volwassen' te kunnen worden, een negatief zelfbeeld waarvoor ik schuldigen zocht, een christelijke opvoeding, een evolutie van toenemend geloofsverlies, het afwijzen van een Godsbeeld. Dat komt al helemaal te voorschijn in *De Maanvis*. Mijn schrijven had inderdaad een therapeutische functie en nu komt het me voor dat ik toen in volle evolutiecrisis aan het schrijven was: ik moest schrijvenderwijs met dat allemaal in het reine komen en tot het inzicht komen dat je hoe dan ook vastgezet wordt in de structuren, dat je onvrij bent. Inzicht betekent afstand nemen en die had ik toen niet. Nu iets meer, hoop ik. Want die 'onvrijheid' of die 'onmogelijke vrijheid' blijft mijn thematiek, tot in mijn jongste poëzie en proza toe. Mijn vroegste romans waren inderdaad monologen die ik voerde met mezelf, met de personages als katalysators. Ik moest van het verleden genezen. Maar in dit opzicht is er toch iets merkwaardigs gebeurd met *Steen des aanstoots*, ik bedoel: dat zgn. therapeutische schrijven is een gevaarlijk soort schrijven. Uiteindelijk heb ik meer vertrouwen gekregen in het schrijven achteraf, het rapporteren. Zo verhoudt *De Vossejacht* zich tot *Steen des aanstoots*. Toen ik dit laatste boek af had, was ik psychisch ziek, was ik doende geweest om mezelf tot een neurotische,

angstige hypochonder te schrijven. Nu geloof ik dat ik me toen uiteindelijk toch bezighield met schijnproblemen, wat des te gevaarlijker was omdat ik als schrijver de gave van de humor niet bezit: ik kon niet relativeren, alleen maar grinniken en grijnzen en grienen. Dat inzicht maakte me sceptisch t.o. een etiket als therapeutisch schrijver. Al ben ik dit ongetwijfeld nog, hoewel niet meer zo uitsluitend.

- *De stijl van je vroege romans blijkt ook aangepast aan de spanning waarin het personage verkeert. Je schrijft lange zinnen, die vaak bladzijden lang zijn en die met horten en stoten verlopen. De innerlijke chaos van de figuur wordt aldus ook door de taal zelf opgeroepen. Maar anderzijds gebruik je ook een dichterlijk gekleurde taal. Ik neem aan dat het eerste bewust is toegepast en het tweede je eerder ontsnapt is omdat je uiteindelijk toch een dichter bent, die ook proza schrijft*.

- Dat klopt voor wat de stijl betreft, maar vooral voor mijn vroege romans, waarin de personages inderdaad worstelen met de chaos in zichzelf. De ambitie van Tantasis in *Steen des aanstoots* is trouwens die chaos tot een kosmos te ordenen, gedurende de zes dagen van het schrijfproces, zoals Jahweh het deed met de wereld in 'Genesis'. Maar eigenlijk gebeurt alles zowel onbewust als bewust: ik schrijf veelal 'geïnspireerd' en de identificatie met een personage wordt terwijl ik schrijf vrij groot. En wat die dichterlijke taal betreft, ja, zo druk ik me uit op papier. Maar die formuleringen gebeuren toch minstens even bewust als onbewust, bij het uitwerken of herschrijven van een tekst. Intussen zal je wel gelijk hebben dat ik een dichter ben die ook proza schrijft (al mag het voor mij ook best andersom): ik kijk wel degelijk naar de werkelijkheid met de ogen van een dichter. Ik zie veeleer beelden dan gebeurtenissen. Ik heb altijd een soort beeld nodig om een roman aan te vatten en uit dat beeld groeien dan de gebeurtenissen. Dat komt tot uiting in de titels van mijn romans én in de namen van de personages: het zijn beeldassociaties waaraan een verhaal, een thematiek en een problematiek worden vastgehecht. Dat geldt ook voor mijn poëzie. Ik ben het tegendeel van een cerebraal dichter, maar ik maak geen medaillons, mijn beelden zijn structuren.

- *Je romans zou men kunnen bestempelen als psychologisch realisme, vermengd met symbolisme. Is je belangstelling voor het symbolisme afkomstig uit de poëzie?*

- Dat zal wel zo zijn. Zoals ik daarnet al zei: mijn neiging naar het

symbool komt voort uit mijn dichterlijke geaardheid, denk ik. Het etiket psychologisch en symbolisch realisme zal ook wel ongeveer juist zijn. Al vind ik mezelf als dichter vrij romantisch en is m.i. *De levensreis van een man* een romantisch boek. Ik heb me daar nooit vragen rond gesteld. Mijn eerste romans zijn toch meer symbolisch dan mijn latere, waarin het realisme sterker is, denk ik. Het heeft te maken met een grotere afstandelijkheid: later komt naast de monoloog soms de dialoog voor, maar vooral het stijlprocédé van de wisselende standpunten van vertellers. Het is een evolutie van introversie naar extraversie, waar ik nog over hoop te kunnen spreken. Anderzijds zijn de dichters die ik blijf lezen toch vooral symbolisten: de Fransen Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Laforgue maar ook Apollinaire; de Nederlanders Leopold, Nijhoff natuurlijk, Adriaan Roland Holst, Bloem, maar ook Marsman, Aafjes, Achterberg, Andreus, Ida Gerhardt; de Vlamingen Jos de Haes, van Herreweghen, Claus en Snoek; verder ook Rilke, Antonio Machado, Seferis, Garcia Lorca, Jorge Guillen, maar ook Auden, Eliot en Neruda.

- *In de roman* De sfinks op de belt *komen verschillende elementen uit de Griekse mythologie voor. De geschiedenisleraar heet Dionyse en wordt bijgenaamd de Stier. Nu werd de god Dionysos afgebeeld als stier, wat een fallisch symbool was en als god van de vruchtbaarheid gold. Ook bestaan er afbeeldingen van de volwassen Dionysos en het kind Dionysos als een oorspronkelijke vader-en-zoon cultus. In deze roman zal de zoon met de vader afrekenen. De sfinks verwijst trouwens ook naar de mythe van Oedipus. Klassieke en moderne motieven worden dus samen verwerkt in één verhaal. Het klassicisme heeft je blijkbaar nooit losgelaten*.

- Ik weet niet hoe zoiets heet. Klassicisme, goed. Intussen is het juist dat ik graag mythologische elementen gebruik als een soort onderbouw van mijn romans en soms van mijn gedichten. In *De sfinks op de belt* is de geschiedenisleraar Dionyse een negatieve vaderfiguur. Zo tenminste ervaart de jongen hem in en door het conflict met hem. Ten gevolge van dit conflict kan hij ook echt afrekenen met het geïdealiseerde beeld dat hij van zijn vader heeft. Eigenlijk is voor mij zoiets ook een romantechnisch element, een structuurelement want het hele verhaal wordt er rond opgebouwd. Het aandeel van het onbewuste is daarbij even groot als het aandeel van het bewuste, het beredeneren. Dat ‘beeld’ is tenslotte een vondst. Ook geloof ik dat een dergelijk mythologisch motief toch ook de werkelijkheid van het verhaal verruimt.

- Je voorkeur voor de klassieken blijkt ook op andere terreinen nl. in je poëzie en essays. Je hebt immers studies gewijd aan Jos de Haes, Hubert van Herreweghen, Martinus Nijhoff, J.H. Leopold en Ida Gerhardt. Ook als dichter ben je klassiek gericht, al zal de experimentele poëzie toch niet helemaal zonder invloed geweest zijn.

- Ik heb Grieks-Latijnse humaniora gevolgd, wat natuurlijk niets betekent. Maar ik heb me toch ook van toen al aangesproken gevoeld door Horatius, Vergilius, Homerus en de Griekse treurspeldichters Aischyles, Sofokles en Euripides. Naderhand heb ik nogal wat van ze gelezen, niet in het Grieks of het Latijn uiteraard. In die humanioratijd bestudeerden we geen poëzie, tenzij Guido Gezelle, die ik nog altijd niet lees. Toen las ik veel Franse gedichten: de Pleiade-dichters vooral en de Franse romantici, vooral Alfred de Vigny. Ook de symbolisten. Ik lees ze nog. Na de humaniora was het met de poëzie geen zier beter gesteld, ik bedoel in het onderwijs dat ik volgde. Maar ik las in die jaren alle 'Verzamelde Gedichten' die ik te pakken kreeg en dat waren er nogal wat. De poëzie die toen geschreven werd, ik bedoel omstreeks 1950, kende ik nauwelijks. Een échte moderne kick heb ik gekregen bij het bestuderen van de poëzie van Emmanuel Looten, die ik moest vertalen om dat eigenzinnig Frans van hem te begrijpen. In functie van mijn studie van deze 'expressioniste explosif' die verwant is met de Cobra-beweging, las ik veel Franse poëzie: Rimbaud, Lautréamont, Valéry, Mallarmé, Pichette, ook de Nederlandse vitalisten Herman van den Bergh en Marsman, omdat ik Looten ook wel een vitalist vond. Omstreeks die tijd ben ik ook kritieken gaan schrijven, omdat ik vond dat ik te weinig overhield van poëzielectuur alleen: ik ben iemand die zich schrijvenderwijs een mening moet vormen. Eigenlijk heb ik pas toen ik al om en bij de dertig was echt de moderne poëzie, de Vijftigers vooral, leren kennen, ik bedoel grondiger dan uit wat bloemlezingen als 'Met twee maten' en 'Waar is de eerste morgen?'. In mijn vroeger werk is er ongetwijfeld invloed van de experimentelen: ook de eerste poëzie uit *De Spiraal* is niet braaf traditioneel. Rijm, metrum en strofenbouw ontbreken vaak, al zit het rijm dikwijls verborgen binnen het vers zelf. Beeld- en klankassociaties zijn overduidelijk aan te wijzen, maar het gedicht blijft ook later sterk gestructureerd.

- Betekent dit dan dat het taalexperiment van de Vijftigers jou niet zo erg interesseert? De gedachteninhoud is trouwens ook in je poëzie, net als in je romans, belangrijk. De klassieke vorm is je ook steeds blijven boeien, al heb je die toch wel wat losgegooid.

- Het taalexperiment van de Vijftigers interesseert me wél, maar ik zie dit niet los van de gedachteninhoud. ‘Vorm’ is even vanzelfsprekend als ‘inhoud’. Een gedicht dat louter (of hoofdzakelijk) ‘vorm’ of lsquo;inhoud’ is, kan gewoon niet belangrijk zijn, vind ik. Men heeft in dit opzicht vaak gemeend dat bepaalde dichters alleen maar zwoeren bij de vorm, terwijl achteraf blijkt dat ze heel wat te vertellen hebben, ik denk aan de latere Van Ostaijen. Anderzijds is het ook wel juist dat de klassieke vorm me meer boeit dan het experiment, dat ik vaak als te chaotisch ervaar. De Vijftigers die me blijven boeien zijn de meest klassieke: Lodeizen, Andreus, Snoek. Maar de ingenieuze structuur van bijv. sommige Claus-gedichten spreekt me wel degelijk aan. Overigens is mijn gedicht, ook het latere, anders van opbouw en uitwerking dan een traditioneel of klassiek gedicht ook al keer ik later wel eens terug naar vastere vormen als kwatrijn of rondeel.

- *Welke invloed heeft Nijhoff op jou gehad? Ligt hij aan de basis van het verhalend element, dat wel sterk aanwezig is in je poëzie?*

- Ik geloof dat het verhalende element pas later komt, vooral in mijn poëzie nà *Gedichten 1959-1973*. Misschien heeft het te maken met het feit dat ik sedertdien in mijn proza veeleer epische procédés ben gaan uitproberen. Ik geloof niet dat Nijhoff daarmee te maken heeft. Al is zijn invloed op mij wel degelijk heel groot geweest, ik heb hem toch bestudeerd van 1963 tot zowat 1976: het lijvig essay over hem ‘De geboorte van het stenen kindje’ verscheen in 1977. Het werd nauwelijks opgemerkt, evenmin overigens als mijn essays over Van Herreweghen, Leopold en Gerhardt. Mijn essay over Jos de Haes werd destijds wél opgemerkt, maar dat was in 1966 toen er, dunkt me, nog druk over literatuur werd geschreven. Passons. Over onderschatting geloof ik te kunnen meepraten. Maar als je het zelf zegt denkt ‘men’ dat het niet waar is. Nijhoff dus. Ik heb hem bestudeerd om aan de barokke, rethorische invloed van Looten te ontkomen, maar uiteraard ook omdat zijn werk, dat ik las vanaf zowat 1950, me bleef boeien. Het boeit me nog steeds. Toch geloof ik dat zijn invloed op mijn werk niet meteen van poëtische aard is, ik bedoel zoals Nijhoffs invloed was op bijv. Van der Graft, Van der Plas, Gabriël Smit, enz. Zijn invloed ligt m.i. vooral op het vlak van mijn evolutie. Nijhoffs evolutie boeide me. Eigenlijk heb ik altijd al een ander romancier willen zijn dan ik was: ik heb vanaf *De maanvis* willen schrijven over een (de) gemeenschap, een groep mensen, een menigte. Maar ik moest blijkbaar een periode van groei door, van introversie, van ‘dadeloosheid’, van vervreemding. Nijhoff maakte een evolutie door van ‘wan-

delaar in de werkelijkheid' waar hij part noch deel aan had, maar een open levenshouding in de wereld van de mensen, waar hij de functie van de poëzie kon situeren: een engagement in zijn tijd en ook tégen zijn tijd in. Ik zag daarin de evolutie die ik mezelf toewenste: van introversie naar extraversie, van een literatuur die meer in de dienst stond van 'de droom' (of de nachtmerrie) naar een literatuur die zich meer met 'de daad' inliet.

- *Waarom heb je met* Steen des aanstoots *beslist een onverhulde autobiografie te schrijven, terwijl je in de eerste drie romans autobiografische gegevens had verwerkt in een fictief verhaal?*

- Dat weet ik zelf niet zo best. Achteraf lijkt het een onvermijdelijke evolutie te zijn geweest, al noemden kwatongen dit toen 'modieus doen'. De eigenlijke stoot ertoe was, zoals ik al zei, het bestuderen van Nijhoffs 'Awater'. Ook geloofde ik toen een balans te moeten opmaken van de 35 jaar leven die ik achter me had. Ik heb wel vaker balansen opgemaakt: een bewijs van onzekerheid, twijfels, maar ook een middel om orde op zaken te stellen. Eigenlijk verkeerde ik in die jaren in een serieuze crisis, bestendig op de rand van depressies en het kwam me voor dat ik er misschien in zou slagen om die 'hypochondrie' van me af te schrijven. Dat is dan in deze zin gelukt dat ik me achteraf heb kunnen verzoenen met de chaos van mijn leven, dat ik heb leren relativeren. Ik ben ongetwijfeld heel ambitieus, maar toch vind ik weinig dingen écht belangrijk, ik bedoel op het gebied van politiek, ideologie... In dit opzicht voel ik me vrij, maar blijf ik toch ook een vreemdeling, een wandelaar, een toeschouwer.

- *Als romanschrijver heb je blijkbaar de invloed van het existentialisme ondergaan. De walg en het besef van de 'vuile handen' zijn typisch. Ook het bewustzijn van de absurditeit van het leven neemt een grote plaats in en het schrijven is eigenlijk het zoeken naar een oplossing voor dit probleem*.

- Dat klopt. Camus heb ik vrij grondig gelezen en bewonderd. Meer eigenlijk dan Sartre die m.i. een minder belangrijk romancier is dan Camus. *Steen des aanstoots* doet wel wat denken aan 'Le mythe de Sisyphe', al was het maar ter wille van de naam Tantasis en het beeld van de steen. De thematiek van de 'vuile handen' blijkt in de schuld en het schuldgevoel van nagenoeg al mijn personages. In *De Vossejacht* gaat eigenlijk niemand vrijuit, tenzij misschien de absurde opstandeling. Wie met het systeem meeheult straft in feite zichzelf, al is het toch door een daad van revolte; wie zich distancieert heeft af te

rekenen met schuldgevoelens. Maar ook wie in opstand komt tegen het systeem gaat ten onder. Wie een daad stelt roept tegendaden op. Daar kom ik voorlopig niet uit, tenzij misschien door 'la résignation, cette forme tranquille du désespoir' van Flaubert. Misschien is het leven een vraag zonder antwoord, een gegeven zonder meer. In ieder geval is de dood onvermijdelijk en ik geloof niet in een voortbestaan. Er is in mijn werk veel revolte, ik heb ooit gezegd (of geschreven) dat ik schrijf omdat ik niet instem. Niet met mezelf en bijgevolg ook niet met wie (en wat) me gemaakt heeft tot wie ik ben. Ik zocht vroeger schuldigen, maar ik heb ook altijd de schuld bij mezelf gezocht. Het is mogelijk dat ik nu een beetje milder word, ook tegenover mezelf. Ik geloof dat *De levensreis van een man* dit enigszins kan illustreren. Maar wat het existentialisme betreft: ik ben geen filosoof en heb ook nagenoeg geen filosofie gelezen en nauwelijks psychologie en psychoanalyse. Ik ben dus geen intellectueel. Ik heb dichters gelezen en in de poëzie van de grote dichters tref je, denk ik, veel filosofie en psychologie aan. Ik begrijp overigens de taal van de filosoof niet, ik begrijp wél de taal van de dichter en de romancier. Het existentialisme heeft me vooral aangesproken vanaf het moment dat mijn zogenaamde zekerheden afbrokkelden, wat samenvalt met het moment dat ik romans ben gaan schrijven. De ervaring of het bewustzijn van de absurditeit van het bestaan. Dit is uitgangspunt geworden, waarna ik me daartegen ben gaan verzetten, ik bedoel: mijn personages revolteren tegen de begrensdheid van zichzelf door de dood. Ze moeten kiezen voor zichzelf en die keuze kan bevrijdend zijn; ze voelen zich ook verantwoordelijk voor zichzelf en voor de anderen; ze zijn solidair met de anderen; ze zijn ook begaan met vormen van verdrukking en mogelijkheden tot bevrijding, mijn romans zijn vaak indirecte aanklachten.

- *In de eerste romans zit toch ook een voorbestemdheid, een gedetermineerd zijn door het lot*.

- Dat is inderdaad juist. Al geloof ik ook dat het lot minder buiten dan in de mens zelf zit, dat hij m.a.w. eigenlijk zijn eigen lot bepaalt. Maar in *De maanvis* zijn de personages speelbal van de gebeurtenissen, het zijn marionetten. Dat is een klassieke opvatting en het boek is trouwens opgebouwd als een Griekse tragedie - ik had het veeleer als een tragikomedie bedoeld, maar ik kende toen mijn vak nog onvoldoende. Ik moest van dat boek een groteske gemaakt hebben, het is een van mijn gemiste kansen. In *De krabben* is het personage al iets minder willoos en weerloos. Overigens erken ik wel dat er heel

wat fatalisme in mijn romans zit: de personages zijn vaak slachtoffers, vrijwel altijd antihelden. Ook Aeneas in *De levensreis van een man*. Maar vrijwel altijd revolteren ze tegen de onvrijheid en de machten die hen onvrij maken.

- *De dood als voltooiing van het leven staat centraal in je oeuvre. Dat blijkt niet alleen uit de slotzin van* Steen des aanstoots, *maar is reeds aanwezig in je debuut, in de dichtbundel* De spiraal.

- Akkoord. Het hangt samen met mijn opvatting dat een mens eigenlijk zijn eigen leven structureert, tussen geboorte en dood. Vandaar die balansen van me. Ik vrees er nl. voor ooit te moeten vaststellen, als ik sterf, dat mijn leven mislukt is. Daar heb ik nu nog serieuze twijfels over. Ik moet aan dat leven van me vorm kunnen geven, als aan een boek. Omdat ik eigenlijk alleen maar een schrijver ben. Soms ervaar ik die spanningen tussen schrijverschap en al het andere wat dan gemeenlijk leven heet te zijn, als een toestand van schizofrenie, waar in mijn werk ook af en toe op gealludeerd wordt. Overigens, als je gelooft dat ‘Als we dood zijn is ‘t gedaan’, zoals Elsschot het formuleerde, dan heb je geen andere keuze dan aan dit leven, hier en nu, vorm te geven. Meteen zeg ik daar bij dat ik dit ook nu geloof, dat ik dus mijn geloof of ongeloof altijd kan herzien. Dat hoort overigens bij die ambivalenties van me. Ik denk allesbehalve rechtlijnig.

- *Je romans vertonen steeds een opvallend sterke constructie, waarbij sommige motieven telkens terugkeren, zoals het motief van de vos in* De vossejacht. *Werk je vooraf deze constructie uit? Maak je een plan?*

- Jawel, ik maak voortdurend plannen tot ik een min of meer sluitend geheel heb. Die constructie, ik noem ze structuur, is zo belangrijk dat ik daarzonder geen roman kan schrijven. Als mijn structuur onvoldoende sluitend is, zal ik onderweg de schriftuur moeten stopzetten. Dat was het geval met *De sfinks op de belt*, met *Steen des aanstoots*, waar ik dit als structuurelement heb kunnen inwerken, met *De vossejacht*. Als ik een betrouwbare structuur heb kan ik vrij rustig verder-werken en dan is schrijven plezierig. In het andere geval is het ‘een sisyphusarbeid’. Zo kon ik de eerste versie van *Het goede doel van het geweld* rustig neerschrijven op elf dagen tijd; zo kon ik *De levensreis van een man* van dag tot dag voortzetten: iedere dag een ik-, jij- of hij-hoofdstuk. In die gevallen was enkel de aanzet moeilijk. Overigens is de aanvang altijd héél moeilijk, maar dat komt ook wel door die plannenmakerij. Eigenlijk is die structuur toch ook wel ingewik-

kelder dan zomaar een plan. Meestal is de aanvang, zoals ik al zei, meen ik, een beeld. Bij *De vossejacht* bijv. was dit het beeld van muren die mijn geboortestreek van de buitenwereld afzonderden, voorts een vossejacht binnen die muren. Ik moet erbij vertellen dat die zgz. muren bestààn, zij het niet helemaal zoals ik ze voorstel - in die streek is er nl. een groot militair domein. En omstreeks de tijd dat ik met het boek begon, waren echt ook vossen in dat militaire domein aangetroffen. Ik moest dus met die elementen een structuur opbouwen, waarbij dan kwamen de grote delen: een eerste deel tot zowat 1945 waarin drie vaders een rol spelen, vervolgens een tweede deel tot vandaag, waarin drie zonen een rol spelen. Ieder onderdeel moest vanuit het standpunt van één personage gezien worden. Bovendien moesten in ieder onderdeel motieven voorkomen die ook in de andere delen komen enz. Ik wil nooit een verhaal chronologisch vertellen, maar in *De vossejacht* was de door elkaar gegooide chronologie wel héél ingewikkeld. Ik bedoel voor de schrijver, niet voor de lezer. De proloog moest plaatsgrijpen na de dood van de vader, waarover in de epiloog zou gehandeld worden: de vader staat model voor de niet meer bestaande streek. Dat alles moest min of meer op plan vastgelegd worden, al gebeurt er ook tijdens het schrijven zelf nog heel wat. Soms behelp ik me met veel minder gegevens vooraf, al heb ik ook dan nooit de roman ‘in mijn hoofd’ zoals ik wel eens lees dat het bij andere auteurs het geval is. Voor *De krabben* bijv. wist ik de begin- en eindsituatie. Een man zit alleen in een kamer met de verminkte handen op de knieën. Als kind is hij door een ruit en a.h.w. buiten het leven gevallen. Die handen doen denken aan ‘krabben’, een beeld dat me meteen de gedragingen van de krab te binnen riep: om de problemen heen gaan. Tegen het einde van de dag zou hij weer door een ruit moeten vallen, maar deze keer a.h.w. binnen het leven.

- *Met* De vossejacht *ben je blijkbaar een nieuwe richting ingeslagen, waarbij je epischer en ook meer extravert bent gaan schrijven. Het gemijmer en gepieker heeft de plaats geruimd voor meer aandacht voor de buitenwereld. Ook het landschap krijgt veel aandacht. Een criticus verwees voor dit boek zelfs naar Streuvels*.

- Ja, die vergelijking met Streuvels werd ongetwijfeld gemaakt omdat ik in mijn boek ook met een soort epische vergroting werk, net als Streuvels in ‘De teleurgang van de waterhoek’. Of misschien omdat men vindt dat West-Vlaanderen overal ongeveer hetzelfde is. Intussen is het juist dat ik veel aandacht besteed aan het landschap. Ook in andere boeken, trouwens. Ik heb zelfs beweerd dat het landschap

eigenlijk hét hoofdpersonage is van *De Vossejacht*. Ik zou met evenveel recht kunnen beweren dat de vaderfiguur eigenlijk het hoofdpersonage is. Want die twee verwijzen naar elkaar. De nieuwe richting die ik ben ingeslagen - voor zover dit echt wel klopt want mijn personages blijven in wezen toch dezelfde anti-helden - is eigenlijk al begonnen met *Drie x drempelvrees*, drie verhalen over jongeren uit verschillende milieus die geconfronteerd worden met een maatschappij en ouderen die hen afstoten. Dat werk is gegroeid uit reactie tegen het vervagende mierende poëtiserende karakter van *Steen des aanstoots*. Vandaar dat ik in het eerste verhaal drie vuilniskarmensen hun eigen schuttingtaal laat spreken, wat een soort hypernaturalisme tot gevolg heeft. De inhoud is overigens navenant. Daarbij kwam ook een duidelijk uitgesproken engagement, waarover straks misschien nog iets. En het boek dat dan daarop volgde was *De vossejacht*, een extroverte autobiografie waarmee ik me eveneens afzette tegen die introversie van *Steen des aanstoots*. Een roman schrijven als *De vossejacht*, dat was altijd al mijn ideaal, vind ik. Ik schaam me niet te bekennen dat de ontdekking van de grote Latijns-Amerikanen (Asturias met ‘De doem van de maïs’ en ‘De president’ en Gabriel Garcia Marquez met ‘Honderd jaar eenzaamheid’) voor mij een soort Aha-Erlebnis was. In 1972 las ik direct na elkaar de drie genoemde boeken, maar ook ‘Groepsfoto met dame’ van Heinrich Böll en de vier boeken ‘Alexandria Quartet’ van Lawrence Durrell. Die belevenis heeft me als schrijver ondersteboven gegooid, al was het verschuivings-proces toch ook al bezig. Ik heb me toen (opnieuw) voorgenomen, wat ik altijd al had willen doen, om een aantal romans over mijn geboortestreek te schrijven. *De vossejacht* was de eerste; die omspant a.h.w. de hele streek en de hele twintigste eeuw. Ondertussen is ook *Herinneringen aan de toekomst* verschenen, een ‘gebeurtenissenroman’ die volstrekt episch is en die een hele dorpsgemeenschap oproept tijdens de eerste wereldoorlog. Deze roman is a.h.w. een vergroot fragment uit *De vossejacht*. En twee romans die op uitgave wachten, hebben eveneens met die streek te maken.

- *Nog even terug naar* De vossejacht. *De vos is daar weer een symbool voor de eeuwig opgejaagde mens. Je kunt blijkbaar niet zonder symbolen*.

- Ik heb inderdaad behoefte aan een of meerdere symbolen. En dat ziet er ook naar uit voor de romans die ik in mijn lade heb. De vos, eigenlijk de vossen uit de proloog staan er als symbolen voor de personages uit het boek, maar daar zijn, zoals ik zei, ook nog de

muren rondom de streek, daar is de verwoesting in 1914-1918 en de onteigening en omvorming van die hele streek tot een enorm militair domein. In mijn debuutroman was de maanvis in zijn aquarium al meteen een symbool: van de jonge man die wilde uitbreken en zichzelf worden. De krabbehanden van Iwein Possemier waren een symbool van een levenshouding van vervreemding. De belt was een symbool van de hele mensenmaatschappij enz. Maar in de diverse romans zijn dit ook telkens realia: ze komen uit de werkelijkheid, zelfs uit mijn leefwereld.

- *In de roman* Het goede doel van het geweld *komen de drie personages in botsing met de maatschappij. Zij worden het slachtoffer van de overheid, die hen tot de orde roept. Nog meer dan in je andere werken blijkt in deze roman dat je als schrijver tot de moralisten moet gerekend worden*.

- Dat zal wel zo zijn, althans voor dit boek, dat ik trouwens een 'parabel' heb genoemd. Het is overigens een geëngageerd boek dat aansluit bij *De maanvis, De sfinks op de belt, Drie x drempelvrees*, waarin jonge mensen af te rekenen krijgen met leger, school en maatschappij die hen niet meteen genegen zijn. De problemen van jongeren hebben me als schrijver altijd wel beziggehouden. Misschien hangt dit samen met mijn beroep als leraar in een technische school. Of met die thematiek van 'Groei-pijn'. Geëngageerde literatuur is overigens altijd moralistisch, juister gezegd etisch: de auteur onderkent het kwaad, klaagt het aan of suggereert eventuele verbeteringen. Mijn andere werken zijn veel minder moralistisch. En een wereldverbeteraar wil ik helemaal niet zijn, maar dit belet me niet om aan te tonen dat die wereld niet deugt, natuurlijk. Niet ik moet een kapotte stoel herstellen, dat is het werk van een timmerman. Mijn vak is schrijver. In mijn werk komen de categorieën goed en kwaad inderdaad altijd weer aan de orde; en het kwaad is subtieler dan het goed. Daardoor komt het dat ik wel eens een 'pessimist' genoemd wordt.

- *Elke roman heeft een andere structuur, maar de hoofdthematiek blijft in grote trekken steeds dezelfde. In* Het goede doel van het geweld *vloeien de hoofdstukken in elkaar over. De overvloeiingstechniek is eigenlijk ontleend aan de film. Is de roman voor joh vooral een experiment met een nieuwe vorm?*

- Niet vooral, nee, al is hij dat ook. Ik schrijf inderdaad mijn leven lang aan hetzelfde boek en gebruik daarbij autobiografisch materiaal, maar ik schakel ook een verbeeldingselement in. Ik heb verbeelding,

al is die toch vooral van structurele aard. Ik bedoel: ik beeld me eigenlijk geen verhaal in, ik vind elementen uit de werkelijkheid en orden die tot een nieuwe werkelijkheid. *Het goede doel van het geweld* is van a tot z echt gebeurd, zij het niet in die volgorde. Het verhaal van de grootvader in *Herinneringen aan de toekomst* is van a tot z voorgevallen, al heeft niet één enkel persoon dit allemaal meegemaakt. Het vrij fantastisch lijkend verhaal van *De maanvis* is me, op een paar groteske spelingen van het lot na, van a tot z verteld geworden. Ik voeg alleen maar samen en heb onderhand al wel ergens een symbool dat het hele werk kan overspannen. Het zal inderdaad wel kloppen dat ik altijd weer hetzelfde boek opnieuw schrijf aangezien de hoofdthematiek dezelfde blijft. Al schrijf ik eigenlijk ook om mezelf een aantal dingen te verklaren, om inzichten te verkrijgen. Vroeger ging het vooral over ‘wie ben ik?’; nu veeleer over ‘wie zijn de anderen?’ en ‘hoe functioneert de wereld waarin we leven?’. Het experiment met een bepaalde vorm maakt het schrijven van romans juist boeiend. Een rechttoe-rechtaan-roman schrijven trekt me niet aan, dat lijkt me te weinig een opgave: ik maak het mezelf graag moeilijk, ik daag mezelf graag uit. En uiteindelijk blijf ik me aanstellen als Jahweh, als Jahweh junior dan: ik probeer alsmaar een chaos te ordenen. Dat technieken uit de film daar óók aan te pas komen is logisch. Overigens heeft de moderne roman enorm veel aan de film te danken. De film heeft de auteurs o.a. bijgebracht dat je een verhaal op honderden manieren kunt opbouwen. Al is bijv. de Odyssea van Homeros toch ook al op een curieuze manier gestructureerd.

- *Die belangstelling voor structuur blijkt ook in je dichtbundels. Zo bestaat* Ontwerp voor een landschap *uit drie afdelingen, waarin telkens een balans wordt opgemaakt van een levenssituatie. Bouw je een dichtbundel bewust op, zoals je een roman opbouwt?*

- Jawel, maar de opbouw van een roman gebeurt voor en tijdens het schrijven; de opbouw van een dichtbundel gebeurt meestal achteraf. Ik schrijf gedurende een tamelijk lange periode, meestal zowat drie à vier jaar, af en toe een gedicht. Het kan voorkomen dat ik een jaar of anderhalf jaar geen enkel gedicht schrijf en dan plots een paar maanden vrij veel gedichten, ik weet niet hoe dat te verklaren is. Vroeger waren die dode periodes vol ‘diepe wanhoop’, ik vreesde dan dat ik als dichter impotent werd. Nu heb ik leren wachten, alhoewel... Hoe ongenietbaar voor anderen ik vaak ook ben als ik met iets serieus, ik bedoel roman, essay of verzenbundel bezig ben, toch voel ik me pas dàn goed. Goed, nuja, eigenlijk voel ik me het best als ik helemaal

niéts hoef te doen, niets anders dan te lezen. Als ik zo'n vijftig gedichten bij elkaar heb, hoop ik op de een of andere beeldvondst, die structuurwaarde heeft. Soms is dat een titel, maar niet altijd. In *Voorbij de populieren* betekent het symbool 'populieren' zowel de kindertijd, de voortijd, die mythisch wordt voorgesteld (1e cyclus), als de tijd nu (2e cyclus). Een derde cyclus is een lang episch gedicht over geboorte, leven en dood van een steenbok, mijn sterreteken. Voorbij de populieren van vroeger en nu wacht de dood. Het pas verschenen prestigieuze boek van 50 gedichten naast tekeningen van André Deroo heet *Dubbelspoor* en is ook weer een autobiografie in verzen: er is om te beginnen het dubbele levensspoor van een dichter én een tekenaar, waartussen de poëzie, respectievelijk de tekenkunst een wissel legt; er is ook in de bundel gedichten enerzijds het spoor van het verleden (1e cyclus) en het spoor van het heden (3e cyclus) waartussen de wissel gelegd wordt van de poëzie zelf.

- *Je jongste roman* De levensreis van een man *steunt weer op de klassieke literatuur, nl. de Aeneïs. Waarom gebruik je deze mythologische en legendarische klassieke motieven in je romans? Wil je aldus deze mythen doorprikken? Of helpt je dit om een afstand te scheppen tussen jou en het behandelde onderwerp? Anderzijds helpt het je ongetwijfeld ook bij het kiezen van een structuur voor je roman*.

- Voor dat gebruik van mythische motieven heb ik geen verklaring, tenzij dat ze me inderdaad helpen als een soort onderbouw van de romanstructuur. Wel heb ik me altijd aangesproken gevoeld door de mythologie van de Grieken vooral en in veel romans van me komen dergelijke motieven voor. In *De maanvis, De sfinks op de belt, Steen des aanstoots*, het derde verhaal van *Drie x drempelvrees, Levensreis van een man*. Actuele situaties krijgen door die mythische inbreng een soort universele betekenis, vind ik. Dat pas ik trouwens ook toe op mijn gedichten. Wat nu die Aeneas-roman *De levensreis van een man* betreft, eigenlijk heb ik al van toen ik twintig jaar was op de een of andere manier geweten dat ik ooit een boek over de Aeneas-figuur zou schrijven. Toen dacht ik vooral aan dat conflict tussen liefde en plicht, wat toen voor mij een persoonlijk conflict is geweest. De vader-zoon relatie. Vader mag je in sommige romans vervangen door God. Met de jaren zijn daar andere zaken bij gekomen o.a. het doorprikken van de mythe: Aeneas verzet zich zijn hele leven lang tegen de leugenachtigheid en het bedrog van de mythe die hij aan het worden is, omdat hij daarin ook de macht van de goden onderkent. Er is ook de vader-dochter relatie. In dit boek diende het oude ver-

haal inderdaad om afstand te scheppen. Aeneas is tenslotte een man van vandaag, met problemen van vandaag, maar misschien zijn die problemen ook wel van alle tijden. Anderzijds is deze roman eigenlijk ook een soort synthese van die introverte en extroverte geschriften van me. Aeneas geeft in de ik- en de jij-persoon zichzelf prijs, zijn innerlijk; anderzijds ziet hij a.h.w. zichzelf als een hij-persoon handelingen uit zijn eigen verleden verrichten. Die afsplitsing in personen vond je ook al in *Steen des aanstoots. De levensreis van een man* is géén historische roman, hooguit is hij historiserend zoals bijv. Van Schendels ‘Een zwerver verliefd’. Aeneas, c'est moi. Een anti-held zoals mijn andere personages. De rest is decor, sfeer.

- *Zal je volgende roman ook weer een klassiek gegeven bevatten?*

- Niet meteen: de korte roman die in het najaar 1983 verschijnt bevat een sprookjesmotief. Het hoofdpersonage is een kind van acht jaar. *Doornroosjes honden* heet het boek. Maar de roman die volgend jaar verschijnt heeft een vrouw als hoofdpersonage en die is een soort Medea-figuur, je weet wel, die Griekse dame die uit wraak tegenover haar man haar kinderen vermoordde en zelfmoord pleegde. Overigens is dit boek, net als *De vossejacht* en *Herinneringen aan de toekomst* een soort fragment uit de geschiedenis van mijn streek én zelfs van Vlaanderen. En Tantasis is een soort corrector van de ‘verhalen’ van deze dame. En dan heb ik nog een roman waarin Tantasis en de streek een zekere rol spelen, maar die grijpt nu plaats en in de streek waar ik woon. Sedert ik met *De levensreis van een man* ijlings bij een luie en zieke uitgever ben weggerend, zijn mijn publicaties wat achterop geraakt. Daardoor lijkt het net of ik sneller schrijf dan de uitgever kan publiceren.

Louis Ferron

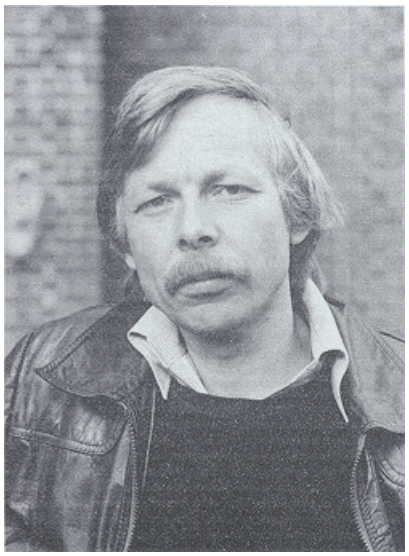
Geboren te Leiden op 4 februari 1942. Woont in Haarlem.

Publikaties: Zeg nu zelf, is dit ontroerend? (gedichten, 1967), Grand Guignol (gedichten 1966-1971, 1974), Gekkenschemer (roman, 1974), Het stierenoffer (roman, 1975), De keisnijder van Fichtenwald of de metamorfosen van een bultenaar (roman, 1976), Turkenvespers (roman, 1977), Mattheus Passie (operalibretto, 1977), De hemelvaart van Wammes Waggel (essays, 1978), De Gallische ziekte (roman, 1979), De ballade van de beul (roman, 1980), Berlin Alexanderplatz. Fassbinder contra Döblin (essay, 1981), Plicht! (roman, 1982), Hoor mijn lied, Violetta (roman, 1982), Een marmeren graf (toneel, 1983), Alpengloeien (verhalen, 1984).

Bekroond met de Multatuliprijs in 1978 voor zijn roman 'De keisnijder van Fichtenwald'.

Vertaalde o.m.: Amerika tegendraads (nieuw Amerikaans proza, 1968), Lief zijn voor Goliath; of, 't is me het beloofde landje wel, door Ephraim Kishon (1968), Zeg mij hoelang de trein al weg is, door James Baldwin (1969), Geen naam op de straten, door James Baldwin (1972), Een psychologisch portret van Adolf Hitler; het geheime rapport uit de oorlogstijd, door Walther C. Langer (1973), Harlekinade, door Vladimir Nabokov (1976), Het vluchtvirus, door Ishmael Reed (1977).

Literatuur: Bzzlletin nr. 80, november 1980, Louis-Ferron-nummer. Dit interview verscheen in juli 1983.



- Louis, je hebt nu acht romans gepubliceerd, waarvoor je de stof meestal hebt gehaald uit de Duitse geschiedenis, en dan vooral uit de periode van het einde van vorige eeuw tot 1945, waarbij je de wortels, de opkomst en de ontwikkeling van het nationaal-socialisme hebt weergegeven. Nu merk ik dat je pas in 1942 bent geboren, zodat je dus niet bewust de tweede wereldoorlog en het nazisme hebt meegemaakt. Toch blijk je erdoor geobsedeerd. Aan welke autobiografische gegevens zou je deze obsessie wijten?

- Mijn vader was een Duitser. Hij woonde al langere tijd in Nederland. Hij is pas tegen het einde van de oorlog opgeroepen voor militaire dienst. Vlak vóór de oorlog afgelopen was, is hij gesneuveld. Het feit dat ik mijn vader dus niet gekend heb, ik denk dat dat er mee te maken heeft, dat ik mij het Duitse verleden heb willen toeëigenen.

- Je schrijft eigenlijk on-Nederlandse romans, al was het reeds door voortdurend Duitsland als decor te nemen. Je valt ook buiten de trend waarbij de auteur over zichzelf schrijft en vaak ook naar zijn vader op zoek gaat. Ik denk o.m. aan Jan Wolkers en Maarten 't Hart en vele anderen. Maar anderzijds zou men kunnen zeggen dat je in zekere zin wel in deze trend valt, want het schrijven over Duitsland is toch ook wel een zoektocht naar je vader.

- Natuurlijk, het is bij uitstek over mijn vader. Ogenschijnlijk ben ik één van de weinigen, die niet met zijn vader in de war zit, maar ik ben her misschien nog wel meer dan al die anderen. Alleen heb ik die vader veel groter gemaakt. Heel Duitsland heb ik ervan gemaakt. Maar ik denk dat ik daar na acht romans maar eens moet mee ophouden. Ik heb dat nu verwerkt, min of meer.

- In het interview met Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper, opgenomen in hun bundel 'Het nieuwe proza', zeg je: 'Je leven loopt parallel met je werk; het hoort in elkaar over te gaan.' Dat is een uitspraak die ook direct verband houdt met je romans, waarin werkelijkheid en fictie steeds door elkaar lopen.

- Ja, daar heb ik een gigantisch probleem mee, doordat ik behalve wat ik die 'Vatersuche' zal noemen, in mijn romans ook heel erg bezig ben met het definiëren van wat je als persoon als werkelijkheid moet ervaren. Of dat alleen maar de werkelijkheid is in zijn meest alledaagse betekenis, of dat je bij de werkelijkheidservaring ook datgene moet betrekken wat we in het algemeen onder fantasie of droom enz. rangschikken. Ik heb zelf heel sterk de neiging om dat bij de echte werkelijkheid in te lijven en dat als gelijkwaardig te verklaren. Je

komt ontzettend veel droomsequenties tegen in mijn romans en de doelbewuste neiging om gemijmer van iemand als realiteit voor te stellen, en inderdaad het overstappen van een droomsituatie naar de werkelijkheid. Dat heeft te maken met mijn benadering van het werkelijkheidsbegrip.

- *Voor vele auteurs betekent schrijven het achterhalen van de werkelijkheid. Dat is voor jou niet het geval, want je gaat integendeel met opzet de grens tussen verbeelding en werkelijkheid vervagen*.

- Ik ben niet bezig om de werkelijkheid te achterhalen, hoewel in afgeleide zin ook wel, maar ik ben veel meer bezig om een andere werkelijkheid in te lijven bij de bestaande werkelijkheid. Het leven bestaat niet alleen uit biografische gegevens. Wat je ervaren hebt, dat zijn ook de boeken die je gelezen hebt. De verbeeldingen die daarbij worden opgeroepen. Dat stel ik op gelijk niveau met mijn biografische ervaringen. Ik wil daar geen onderscheid in maken. Als ik een roman heb gelezen van Ernst Wiechert, die in Oost-Pruisen speelt, dan heb ik het gevoel dat ik er zelf geweest ben. Dat vind ik gelijkwaardig aan er met de trein naartoe zijn geweest. Een boek daarover gelezen hebben is een volstrekt gelijkwaardige ervaring. Wat literair weer als gevolg heeft dat ik natuurlijk mag putten uit zo een boek van Ernst Wiechert en dat ik mij het feit veroorloof om een Duits landschap, zoals hij dat heeft beschreven, in mijn eigen roman te parafraseren. En als men mij vraagt, ben je daar geweest want je hebt het zo beeldend beschreven, dan zeg ik: ja, ik ben er geweest, want ik heb dat boek van Ernst Wiechert gelezen.

- *Je gaat trouwens vaak in je romans verwijzingen en citaten verwerken, maar je geeft het niet altijd aan dat het een citaat is. Je gaat dus een vreemde tekst je eigen maken en die in een nieuwe context plaatsen. Die bestaande tekst is dus voor jou even goed materiaal om mee te werken als de werkelijkheid of de droom*.

- Even goed als ik een verhaal kan schrijven over het feit dat ik vorig jaar in Berlijn met vakantie ben geweest, dat is een ervaring die ik mag gebruiken, dat is stelen uit de werkelijkheid, maar ik mag ook stelen uit de boeken, die ik gelezen heb. Ook die vertegenwoordigen een facet van de werkelijkheid. Ik vind dat een volstrekt rechtmatig iets.

- *Hoe reageer je dan op eventuele beschuldigingen van plagiaat?*

- Ik plagieer niet, ik gebruik. En dat is in de muziek de meest normale zaak, dat een componist een thema van een andere componist

gebruikt. In de muziek vindt niemand dat een probleem. Maar het merkwaardige doet zich voor dat men dat in de literatuur wel een probleem vindt. Omdat tegenwoordig, op goede gronden overigens, het auteursrecht zo nauw omschreven is, daarom gaat dat nu een kwestie worden, maar het is vroeger nooit een kwestie geweest. Een kunstenaar mocht putten uit alle ervaringen die hij heeft opgedaan. En daar horen ook zijn lees- en luisterervaringen bij. Daar komt natuurlijk wel bij dat je niet moet suggereren dat je het zelf bedacht hebt. Want dan ben je natuurlijk een beetje een falsaris. De keren dat ik citaten geef, zitten er toch altijd zinnetjes bij die suggereren dat ik het ergens vandaan heb. En de keren dat ik dat niet doe, dan zijn het letterlijke citaten en dan ga ik er gewoon van uit dat de lezer zo slim is om te kunnen zien waar ik het vandaan heb. Maar meestal geef ik sleutels aan, zeker voor mensen die enigszins belezen zijn, zij het dan belezen zijn in mijn richting, wat toch sterk beperkt wordt tot de Duitse romantiek en later, die kunnen het er vrij makkelijk uithalen, en als ze het er niet kunnen uithalen, dan is het citaat zo overduidelijk citaat, dat het dan nog kan.

- *Je sprak daarnet over muziek. Is je manier van schrijven ook niet beïnvloed door de laat-romantische muziek? Ik heb de indruk dat je een roman schrijft zoals een symfonie van Mahler of Bruckner is opgebouwd, met breed uitgezette motieven, met langzame bewegingen, dan weer kortere heel snelle bewegingen, met een zware orkestratie, en met terugkerende thema's, waarbij je bewust alles breed laat uitdeinen. Is deze manier voor jou niet de ideale roman?*

- Je ziet me glimlachen. Je bent nl. de allereerste die het ooit opgemerkt heeft. Ik ben daar ontzettend blij mee, want het is zo. Met name de symfonieën van Bruckner heb ik voor ogen staan als ik een boek componeer. Dat vind ik een heel leuke opmerking, omdat dat letterlijk zo is. De trage uitwerking, de breedvoerige uitwerking, en dan een Zeitraffung zoals dat in literaire taal heet, maar dan helemaal vanuit de muziek gedacht. Er zijn wel ettelijke boeken, waarin ik een heel kleine suggestie aangeef, maar dat is nooit iemand opgevallen. Ik noem toch erg vaak de namen van Mahler en Bruckner, die in dit geval nogal maatgevende componisten kunnen zijn. Wagner ook wel, maar bij hem was het meer om de culturele figuur, die hij in Duitsland was en minder om de muzikale structuur op zich. Als ik het over de inspiratie van de muziek heb, dan bedoel ik echt veel meer mensen dan Mahler en Bruckner, die een bepaalde componeertrant, een bepaalde opvatting van hun symfonieën hadden, die ik ook in mijn boeken probeer te vertalen.

- *Je gaat je voor het schrijven van een roman telkens grondig documenteren. Maar tijdens het schrijven ga je de historische elementen vermengen met fictie, waardoor het moeilijk wordt om beide te onderscheiden. Waarom ga je op deze manier tewerk?*

- Omdat ik mij heel erg bewust ben van het feit dat de historie niet bestaat, althans niet in die zin dat er één interpretatie van de geschiedenis zou zijn. Iedere generatie maakt zijn nieuwe interpretatie van de geschiedenis. En dat feit, dat verhevig en versterk ik. Als er dan geen vastliggende geschiedenis bestaat, dan behoud ik mij in mijn romans ook het recht voor om op eigen houtje alvast maar de historische werkelijkheid te 'vervalsen', met de bedoeling om duidelijker te maken wat er zich in wezen heeft afgespeeld. En dat is natuurlijk heel subjectief. Maar ik vind het vervalsen in dit geval gerechtvaardigd. Je bent heel duidelijk bezig om literatuur te schrijven, en daarin mag je de werkelijkheid aanpassen aan de bedoelingen, die je als schrijver hebt. En daarnaast komt dan nog een ander element, dat zou je de speelsheid kunnen noemen, dat ik het leuk vind om lezers soms een beetje om de tuin te leiden, dat ik graag knipogen maak voor goede verstaanders. Dat is natuurlijk ook nog een element dat er bij komt. Want literatuur is een te ernstig bedrijf om er niet af en toe bij te mogen lachen.

- *Je wilt ook niets bewijzen met je boeken. Je wilt wel aantonen hoe de fascistische mentaliteit ontstaat en hoe ze werkt, maar je wil eerder vragen oproepen*.

- Ja, ik wil er in ieder geval geen moreel oordeel aan verbinden. Dat probeer ik zoveel mogelijk uit de weg te gaan omdat ik vind dat dat buiten het terrein van de literatuur valt, althans in de literaire opvattingen, die ik huldig.

- *Toch vind ik jou in zekere zin ook een moralist*.

- Natuurlijk, en dat is juist het paradoxale aan de hele situatie. Dat ben ik mij ook uitstekend bewust. Door mijn visie te geven, als ik hem geef, ontkom je er toch niet aan dat je in de ogen van sommige lezers moraliserend bent. Ik probeer het niet te zijn, maar besef dat dat element er natuurlijk in zit. Daar ontkom je niet aan.

Maar er zijn ook mensen, en dat hoor je dan wel eens als je optreedt in het land, die zeggen: je boeken deugen van geen kant, want je verdedigt dat fascisme eigenlijk. Dan denk ik: a) dat is een onzinnig verwijt; b) als die man dat zo ervaart, dan vind ik dat winst, want hij heeft er dan kennelijk niet de moraal in gelezen, die ik er niet in heb

willen leggen. Dat hij het dan andersom interpreteert, is weer wat anders, maar het is zijn goed recht.

- *Je gaat ook vaak mensen, die echt geleefd hebben, als romanpersonages gebruiken. Zo laat je Hardenberg optreden, die inderdaad de ideeën van Novalis vertegenwoordigt. Maar de feiten beantwoorden niet altijd aan authentieke biografische elementen. Het blijven in de eerste plaats romanpersonages*.

- Ik denk niet dat je al die naamgrappen over één kam kunt scheren omdat ik daar soms verschillende bedoelingen mee heb. In dit geval had ik geen andere bedoeling dan voor diegenen die de naam von Hardenberg kennen, aan te geven dat een idealist van het niveau Novalis het risico loopt te eindigen zoals mijn romanpersonage Hardenberg eindigt. Meer heb ik daar niet mee willen zeggen in dit geval. Zelf heb ik er ook geen commentaar op. Ik heb dat in een ander boek veel meer gedaan. Ik heb in *De Gallische ziekte* de jonge student Prohaska een einde laten beleven zoals de dichter Hölderlin dat beleeft. Zelfs citeer ik daar op het einde van het boek uit een dagboek van iemand, die Hölderlin gekend heeft en daar heb je een volslagen parallel tussen de dood van Hölderlin en die van de hoofdpersoon. En daar heb ik het wel heel degelijk bewust bedoeld als mijn commentaar op een schrijver als Hölderlin, hoewel dat bijna niemand is opgevallen. Hölderlin, die zoals men inmiddels weet, ook enige politieke betrokkenheid heeft gehad, waarvan sommige mensen menen dat hij daar zo bang van is geworden dat dit op zijn ziektebeeld heeft ingewerkt.

- *Je relatie als schrijver tegenover je personages is dus heel complex. Enerzijds ben je een soort regisseur en zijn je personages een soort poppen, maar anderzijds heb je ook ergens gezegd dat de schrijver het knechtje is van zijn personages. Dat blijkt ook op het einde van de roman* Plicht!, *waar de schrijver het relaas van de ik-verteller overneemt*.

- Nu moet ik er in de eerste plaats bij zeggen dat als *Plicht!* zou herdrukt worden, ik dat laatste hoofdstuk zou laten vallen, omdat ik het daar toch veel te expliciet vind. Dat had veel subtieler gezegd moeten worden. Maar het is wel een feit dat je als schrijver van een roman, van een verbeeldingswereld, in mijn geval een theatrale verbeeldingswereld, een heel dubbele functie vervult. En dat ben ik mij heel bewust. Enerzijds ben je de regisseur van je personages, maar anderzijds gaan die personages een eigen macht vertegenwoordigen,

en sturen zij de schrijver en niet omgekeerd. Dat gebeurt, denk ik, bij iedere schrijver. Ik denk niet dat ik daar uniek in ben. Maar wat ik dan wel doe, is dat bewustzijn te versterken en er ook mee te gaan spelen, wat veel schrijvers niet doen. Dat heeft natuurlijk ook te maken met het feit dat ik heel bewust literatuur probeer te schrijven, waarbij je kunt zien: dit is literatuur, en door dit soort spelletjes versterk je die indruk. Je laat merken dat je als schrijver ook in het boek een rol gaat spelen, door een vlucht van verbeelding waar je zelf het slachtoffer van wordt. Dat wil ik daar ook heel duidelijk mee laten zien.

- *Je personages zijn ook meestal allegorieën. Alhoewel er in je boeken vaak sprake is van bloed en darmen zijn je personages toch geen figuren van vlees en bloed*.

- Nauwelijks. Nee hoor, ze zijn toch veel meer dragers van ideeën dan dat ze bloedwarme romanfiguren zijn. Je zou enerzijds kunnen zeggen dat het een zwakte is, dat ik niet in staat ben om in de zin van Balzac en Flaubert levende mensen op te roepen. Anderzijds heeft het natuurlijk ook weer met mijn houding ten opzichte van literatuur te maken. Mijn houding ten opzichte van literatuur kan niet dezelfde zijn als deze van Balzac of Flaubert. We leven tenslotte in een andere tijd en denken veel dubbelzinniger en ambiguer over het verschijnsel roman. Mag het dan enerzijds ook een zwakte zijn dat ik daartoe niet in staat ben, anderzijds probeer ik dat tot een sterkte om te bouwen en tot een wapen voor mijn opvattingen over literatuur.

- *Ja, je bent geen realistisch schrijver. In de essaybundel* De hemelvaart van Wammes Waggel *schrijf je dat je bij E.T.A. Hoffmann en bij Harry Mulisch hebt geleerd dat literatuur niet het kopiëren van de dagelijkse werkelijkheid is. 'Men moet niet willen kopiëren maar transformeren' schrijf je op p. 111. Kun je verklaren hoe de schrijver moet te werk gaan om de werkelijkheid te transformeren?*

- Hoe hij tewerk moet gaan, is natuurlijk moeilijk te zeggen. Zoals ik een roman schrijf, denk ik, en zoals Harry Mulisch dat in sommige gevallen gedaan heeft. Het is een beetje uit zijn werk verdwenen, maar in zijn oudere werk heeft Harry Mulisch heel nadrukkelijk gebruik gemaakt van de procédé's van de mythevorming. De mythologie is natuurlijk ook een transformering van de werkelijkheid in een andere werkelijkheid, als een werkelijkheid met een andere bedoeling, want de 'echte' werkelijkheid bedoelt niets, maar een mythe bedoelt wel iets. Die wil inlichtingen verstrekken over waar we vandaan

komen en waar we heen gaan. Ik denk dat ik als romanschrijver daar ook mee bezig ben, nl. door de werkelijkheid te transformeren tot een werkelijkheid die uitspraken doet over het doel van ons bestaan. De werkelijkheid dus transformeren naar een wat abstracter, misschien zelfs metafysisch niveau, alhoewel ik dat eigenlijk al veel te zware woorden vind.

- *Maar ik meen dat er nog een andere Mulisch jou beïnvloed heeft, nl. deze van 'De verteller' met zijn zeer ingewikkelde constructies en met allerlei spiegeleffecten in de roman, zoals je ook gedaan hebt in* De ballade van de beul.

- Dat heb ik nou toevallig niet bij Mulisch vandaan. Ik denk dat het ook iets te maken heeft met mijn periode van 15 tot 18 jaar, waarin ik erg beïnvloed ben geweest door de Nouveau Roman, met Robbe-Grillet en Claude Simon. Ik denk dat die mij een visie op de romankunst hebben gegeven, waaruit ik zo ben gaan schrijven als ik doe, met al die spiegels erin, al die kunstgrepen. Ik heb ze niet letterlijk overgenomen want ik vond het doodsaaie boeken. Ik las ze alleen maar omdat het zo stoer stond. Maar niettemin heb ik er een visie op de literatuur aan overgehouden.

- *In* De hemelvaart van Wammes Waggel *schrijf je ook dat de mythe verstening is. Aan het einde van de roman* Gekkenschemer *laat je de personages verstenen. Zijn zij dan ook mythe geworden?*

- Het is een beeld, en ik denk niet dat je een beeld moet verklaren. Het is best mogelijk dat ik dat bedoeld heb, maar ik heb toen niet gedacht van nu wil ik dit tot uitdrukking brengen, dus schrijf ik dat zo op. Het beeld is voorafgegaan aan de interpretatie. Het kan zo geïnterpreteerd worden en ik denk dat het ook wel een correcte interpretatie is, maar ik geef hem niet. Ik ben gefascineerd geweest door een beeld. En waarom ik door dat beeld gefascineerd ben, dat heeft ongetwijfeld met die verklaring te maken. Maar die ben ik mij niet echt bewust geweest.

- *Je bent begonnen met twee dichtbundels te publiceren. Daarna zijn er geen meer gevolgd. Toch schrijf je nog steeds poëzie. Welke plaats neemt de poëzie in je werk in?*

- Een dermate belangrijke plaats dat ik nauwelijks meer poëzie durf te schrijven. Ik ben inderdaad als dichter begonnen en ik heb ook, meen ik, *De hemelvaart van Wammes Waggel* ergens gesuggereerd dat ik me nog steeds een soort dichter voel, al schrijf ik dan proza.

Voor het begrip dichter zijn er natuurlijk twee opvattingen. In zijn beperkte opvatting bedoelt het dat je aan vorm gebonden bent. Je kunt ook dichter zijn in de meer duitstalige betekenis van het woord, nl. dat je een verbeelder, een verteller bent, en in die zin ben ik ongetwijfeld nog steeds een dichter. Maar het dichter zijn in de beperkte, Nederlandse zin, dat is een ambacht waar ik zo een hoge muts van op heb dat ik het zelf niet meer durf te doen.

In mijn tweede bundel kun je heel duidelijk merken dat de romanschrijver in opkomst is. Maar die vind ik ook als poëzie veel leuker omdat ik daar al procédés toepas, die ik ook later in mijn romans zal toepassen, zoals stijlcitaten, parafrase enz. Daar zijn een paar gedichten in, die ik nog steeds de moeite waard vind. We hadden het daarnet over dat ik mijn romans opzet als een symfonie. Dat is een typische vormkwestie. En in die zin kun je mijn romans als gigantische vrije verzen beschouwen, in die zin dat ze wel degelijk erg met de vorm bezig zijn, ook al wek ik de indruk dat het allemaal zo eruptief eruit komt. Het heeft met vorm te maken, en in die zin vind ik ze daarom ook poëzie, alleen van een zeer ongebruikelijke omvang. Dat gaat zelfs zo ver dat ik mijn zinnen hardop zeg als ik ze schrijf, om de melodie van de zin te horen. En soms, wat mij vaak verweten wordt, dat de helft van mijn zinnen kan worden geschrapt of de helft van een aantal woorden, dat is best mogelijk, soms staan er woorden teveel om een bepaald metrum in een zin te krijgen. Omdat ik iedere zin hardop zeg, moet hij een bepaalde kadans hebben, en als hij die niet heeft dan doe ik er een woord bij. Hierdoor wordt de indruk van overladenheid ook sterk bevorderd. Maar er is kennelijk geen lezer, die ooit de moeite neemt om mijn boeken hardop te lezen, want dan zouden ze al heel gauw merken dat het poëzie is. Ik gebruik soms hexameters, maar er is geen hond die dat opvalt. Hele passages zijn in hexameters of in alexandrijnen geschreven, waarvoor ik eventjes de dreun opzoek in een boek. Als ik hem dan heb, dan maak ik zo samengestelde zinnen. Dat heeft ook te maken met mijn opvatting over kunst, dat het vooral geen werkelijkheid mag zijn, dat het nadrukkelijk kunst moet zijn, dus met kunstgrepen en al. Vorm!

- *In* Gekkenschemer *wordt het decor gevormd door het Duitse keizerrijk ten tijde van Bismarck, maar vooral door het Beieren van Ludwig II. Jij ziet de romantiek als de voedingsbodem voor het fascisme.*

- Ja, dat element heb ik er doelbewust in gelegd. Dat het heeft kunnen ontaarden in het fascisme is één aspect van de romantiek. Dat aspect heeft mij het meeste geboeid omdat wij met deze uitloper van

de romantiek nogal in hevige mate geconfronteerd zijn geworden. Je kunt natuurlijk ook beweren dat het marxisme een loot is aan de tak van de romantiek. Eén van de kenmerken van de romantiek, althans van een bepaalde vorm van romantiek, is natuurlijk die wisselwerking tussen goed en kwaad, de esthetiek van het lelijke, van het macabere. En als je over fascisme schrijft, dan zit je daar natuurlijk dicht bij. Dat is het morele element in mijn romans. Ik ben helemaal niet bezig met het veroordelen van het fascisme, al komt er dat misschien voor de lezer wel uit. Nee hoor, mijn eerste aandrift is de fascinatie door het slechte, het macabere, wat een heel romantische aandrift is. Eén van de kenmerken van de romantiek, en daardoor ben ik daar natuurlijk op gekomen, dat is dat de romantiek een te groot belang heeft gehecht aan het idealisme, dat de werkelijkheid in de romantiek zo ver is losgelaten dat dat nooit meer terug te koppelen valt op die werkelijkheid en dat je daardoor op zijn minst een levenshouding kunt bevorderen, waarin de mensen zo ver weg zijn van de werkelijkheid dat ze tot de meest vreemde excessen in staat en bereid zijn. Dat vind ik één van de gevaarlijke kanten van de romantiek, en tevens één van de boeiende. Het is natuurlijk aan ver doordravende denkers en dichters te danken dat de mensen daar een beetje gek van zijn geworden. Zo ver weg van de nog aanvaardbare werkelijkheid en de nog te hanteren werkelijkheid dat je bijna een vrijbrief krijgt om de meest idiote dingen te gaan doen.

Gekkenschemer is een behoorlijk kritisch commentaar op de romantiek. Het wordt natuurlijk geïroniseerd ook. Anderzijds is ook niet te ontkennen dat het mij mateloos boeit en fascineert, dat ik er nooit echt vanaf kom. Ik ben er zo in opgegroeid en ik ben er zo mee verweven dat ik zelf een volbloed romanticus in de 19de-eeuwse betekenis ben. Maar omdat ik nu eenmaal leef in deze tijd bezit ik ook wat ik door onze cultuur heb aangeleerd, dat reflectieve vermogen ten aanzien van je eigen fascinaties en aandriften.

- *Het is mij opgevallen dat iedere roman een totaal verschillende structuur heeft. Aan de structuur hecht je blijkbaar heel veel belang*.

- Dat heeft ook weer te maken met mijn opvatting over kunst, als kunde en kunstmatigheid. In die zin vind ik het ontzettend belangrijk. Kunst is eigenlijk niets anders dan vorm. Dus ben je ook heel bewust bezig met die vorm. Ik heb pas één boek geschreven waarin ik mij minder van de vorm heb aangetrokken, toch met het besef dat ook daardoor een soort van vorm ontstond. Alleen was deze structuur heel wat minder bewust dan in mijn andere boeken, waarin ik

zelfs per hoofdstuk helemaal mijn opzet heb. Er is zelfs één geval waarin het aantal hoofdstukken een heel maniëristische functie heeft, nl. 33 in *De Gallische ziekte*. Dat slaat natuurlijk op de leeftijd van Christus. Zo ver kan dat gaan. Maar alleen in mijn laatste boek heb ik voor één keer de behoefte gevoeld mezelf niet eens door de vorm te laten dicteren, maar gewoon schrijven, wat uiteindelijk ook een vorm oplevert, alleen niet een vorm die je persé gewild hebt. Misschien heeft in dit boek het therapeutisch belang vooropgestaan. Ha-ha-ha.

- *In sommige romans staat de structuur van het boek in direct verband met het karakter van het hoofdpersonage. De zeventien korte hoofdstukken van* Gekkenschemer *eindigen allemaal met een gedicht. Nu is de hoofdpersoon een voordrachtkunstenaar. Hij heeft dus de structuur van het boek bepaald. Het tweede boek*, Het stierenoffer, *is opgebouwd als een katholieke mis en herhaaldelijk wordt in het boek ook verwezen naar het rituele. De verteller organiseert ook een pseudo-religieus ritueel in het bos. In* De ballade van de beul *hebben we de structuur van een filmscenario, terwijl het hoofdpersonage een filmacteur is. Het lijkt wel of de hoofdfiguur telkens de structuur van het boek heeft gedicteerd*.

- Dat is ook zo natuurlijk. Nu wil ik in het midden laten of ik dat in alle gevallen even bewust heb gedaan. In enkele gevallen is het echt heel bewust gebeurd, in andere gevallen is het al schrijvende ontstaan, tot ik zelf ontdekte dat hier een structuur werd aangegeven door het romanpersonage. En daarna ga je dat bewust hanteren natuurlijk. Maar het is niet in alle gevallen vooraf bedacht. Gaandeweg blijkt er sprake van iets te zijn en dat ga je dan bewust verder uitbouwen. Dat is steeds een complexe mengeling van doelbewust en intuïtief.

Deze vormkwestie, die ik zelf waanzinnig belangrijk vind en die er volgens mij ook duimendik bovenop liggen, daar wordt weinig aandacht aan besteed. Wat ik zelf de belangrijkste aspecten van een boek vind, daar leest men glad overheen. Dat is bepaald niet de inhoud, want dat is slechts de aanleiding.

- *In* De keisnijder van Fichtenwald *komt het Derde Rijk met zijn concentratiekampen tot aan zijn ondergang ter sprake. Deze roman is opgebouwd als een toneelstuk, in drie bedrijven met vele taferelen en twee entr'actes. Dit houdt natuurlijk verband met je visie op de mens, die je als een acteur beschouwt, terwijl het leven een gruwelijk spel is. Anderzijds is het typisch voor de relatie structuur-inhoud, want de hoofdfiguur, de bultenaar zal met de andere patiënten van het 'sanatorium' tegen het einde van de roman een toneelopvoering brengen. Wordt*

de vorm nu gedicteerd door de inhoud of omgekeerd? Wat was er het eerst?

- Mijn eerste aanleiding om een soort vorm van toneel te kiezen voor dit boek was domweg dat ik het gevoel had dat ik nu over een onderwerp ging schrijven dat zo gruwelijk is en zo eigenlijk niet te bevatten, terwijl het toch de tastbare werkelijkheid behandelt, die zo aan zichzelf ontstegen is, dat het bijna een nachtmerrie is, maar dat ik als schrijver niet in staat ben om datgene weer te geven wat andere mensen, joden en andere slachtoffers van het nazi-regime, aan den lijve ervaren hebben. Ik zou het bijna arrogant hebben gevonden om het te gaan schrijven alsof ik dat zelf beleefd zou hebben. Ik zou dat bijna moreel verwerpelijk hebben gevonden. Dat is één van de redenen dat ik daar afstand heb van genomen en gezegd heb: dit is maar een komisch blijspelletje. De keuze van een vorm wordt soms door heel banale gedachten ingegeven, soms door heel nobele; hetzelfde geldt voor de inhoudelijke kant van de zaak.

- *In* Turkenvespers *ga je een nieuw procédé toepassen. Het chronologisch tijdsverloop, dat in de eerste drie romans werd gebruikt, heeft hier afgedaan. Je gaat nu zelfs anachronismen gebruiken. De Turken uit de 17de eeuw belegeren het Wenen van het fin de siècle. Er komen allerlei verwijzingen naar latere verschijnselen in de roman voor, tot de film en zelfs de ruimtevaart toe. Schubert en Mahler zijn tijdgenoten. De roman is hier eigenlijk een allegorie en tijdloos geworden. De Turken zijn hier ook slechts een symbool*.

- Dat heeft een beetje te maken met mijn conservatieve opvattingen. Ik denk dat het een grote zegen voor een romanschrijver is om wat conservatieve opvattingen te hebben. Met die opvattingen ga ik ervan uit dat er echt geen historische ontwikkelingen bestaan, dat de wereld niet echt verandert. Hij verandert alleen maar ogenschijnlijk. En dat heb ik gewoon zo beeldend mogelijk willen voorstellen, door de tijden door elkaar te laten lopen, waardoor het beleg van Wenen door de Turken in dezelfde periode plaatsvindt, waarin Schubert rondloopt. Ik meen dat zelfs meneer Wittgenstein even om de hoek komt kijken. Het is natuurlijk zo dat als je over 500 jaar naar onze geschiedenis kijkt, dan krijg je een soort verdichting van perspectief, dan lijkt het ook net of alles zich tegelijkertijd afspeelt. Voor mensen over 500 jaar, zeker als het onderwijs doorgaat zoals het nu gaat, heeft Schubert gewoon in de 20ste eeuw geleefd. Dat haalt men dan toch niet meer uit elkaar. Dat heb ik gewoon plastisch willen aantonen.

- *Die anachronismen wijzen er reeds op dat je geen historische roman schrijft. Verscheidene critici hebben je boeken als historische romans bestempeld, maar eigenlijk ga je een persoonlijke visie projecteren in een tijdperk, dat je beschrijft*.

- Ik ben me heel bewust van het feit dat ik een 20ste eeuwer ben, die ergens over schrijft. En het gaat misschien wel meer over mij, met mijn geschied- en literatuuropvattingen van deze tijd, waarbij ik kijk naar het verleden, en dat is dan niet in de letterlijke zin een historische roman waar je mee bezig bent. Dan ben je bezig met: hoe werkt iemand van 1980 met zijn historische opvattingen van 1980 en hoe bekijkt hij de geschiedenis? Dat zijn dus geen historische romans. Dat zijn ideeënromans.

- *In* Turkenvespers *gebruik je de figuur van Kaspar Hauser. Dat heb je ook gedaan in* De ballade van de beul. *Was je over hem nog niet uitgeschreven met één roman?*

- Ik denk dat al mijn hoofdfiguren eigenlijk een soort Kaspar Hausers zijn. Het zijn altijd ontheemd en in de wereld staande mensen, die hartstochtelijk bezig zijn om contact ergens mee te zoeken, en dan bij voorkeur met de macht of wat ze daarvoor aanzien. De menselijke situatie ervaar ik in bijna alle gevallen als een Kaspar Hausersituatie. Anoniem in de wereld staande personen, die nergens vandaan komen en die gaan dromen over hun afkomst en dus ook over hun toekomst. Mensen die zo anoniem zijn dat ze eigenlijk niets zijn en dat niets zijn proberen in te vullen met hun dromen, met hun strevingen, in mijn geval met het schrijven van romans. Ik ben een schrijvende Kaspar Hauser, die zich al schrijvend verwerkelijkt, en zich al schrijvende ouders uitzoekt en zich een milieu kiest. En dan ben je pas iets. Anders ben je gewoon anoniem, ben je niets.

- *Het geweld speelt vaak een belangrijke rol in je romans, maar in* Turkenvespers *hou je het geweld toch op de achtergrond. Je gaat ook meer de ervaringen van de kleine man weergeven en niet de grote historische feiten, die we in de geschiedenisboeken leren*.

- Dat is ook niet de geschiedenis geweest, wat we in de geschiedenisboeken leren. Ik heb in zoverre toch bij het marxisme mijn licht opgestoken dat ik verdomd goed begrijp dat de echte geschiedenis de geschiedenis van iedereen afzonderlijk is. Dat merk ik ook wel als ik met mensen spreek, die de bezetting hebben meegemaakt. Die waren meer bezig met hoe ze warme voeten konden houden dan met de bezetting van Stalingrad, want dat was allemaal heel ver weg, dat

overkwam ze niet. Wat ze overkwam, was dat er Duitsers door de straat marsjeerden en dat die er mooi uitzagen, en dat ze hun noodkacheltje niet konden opvullen. Dat was voor hen de geschiedenis van de bezettingsjaren. Dat is een hele andere geschiedenis dan de heroïsche triomfen in Stalingrad of weet ik waar.

- *Dat is een schrijversstandpunt dat ook Bertolt Brecht heeft ingenomen*.

- Ik ben me dat natuurlijk wel bewust, maar ik denk dat dat een bewustzijn achteraf is. Overigens zijn bij Brecht de dialectische opvattingen veel politieker, terwijl ik de methode van de dialectiek uitsluitend literair hanteer, zo goed als ik mijn kennis van Freud ook literair hanteer omdat ik denk dat wat Freud heeft aangereikt aan de mensheid, dat je daar in de werkelijkheid echt niet veel mee kan doen, maar literair des te meer. Je kunt er een wereld mee opbouwen. En dat kun je ook met methodes van dialectisch denken doen. Je kunt er een bepaalde spanning mee in de roman brengen en tegenspanningen, these en antithese. Dat kun je doelbewust als literaire methode gebruiken, zonder dat je ook meteen de politieke dialectiek daarmee toegedaan bent, zoals Brecht dat wel was.

- *Je hebt vroeger ook al gezegd dat Freud voor jou van heel groot belang is en je hebt hem zelfs als personage in één van je romans opgevoerd. Maar toch schrijf je geen psychologische romans*.

- Nee, ik weet ook niet precies wat een psychologische roman is. Er zijn critici geweest, die mijn romans als psychologische romans hebben gekarakteriseerd. Ik heb zelf het gevoel dat ik inderdaad geen psychologische romans schrijf. Want bij mij zijn de spelers heel duidelijk spelers. En een acteur of een marionet heeft als zodanig geen psychologie. Hij speelt een rol. En dat is in mijn boeken ook heel duidelijk merkbaar. Men speelt allegorische rollen in zekere zin en dat heeft met psychologie erg weinig te maken. Wat niet wegneemt dat mijn spelers toch vaak wel een schijn van psychologie hebben. Freud komt er inzoverre aan te pas dat ik zijn methodes, de velden die hij heeft blootgelegd, dat ik die literair erg aardig kan gebruiken. Je kunt bepaalde metaforen geven, waarvan je weet dat ze een soort dieptepsychologische lading hebben. In de meest banale betekenis is dat, als je een vrijend paartje hebt en je laat vervolgens een jachtige lucht zien. In die betekenis kun je Freud natuurlijk hanteren. Freud heeft nieuwe verbeeldingsgebieden blootgelegd.

- *Je romans vertegenwoordigen eigenlijk een heel complex amalgaam*

van allerlei literaire genres. Zou je zelf je romans nog beter kunnen specifiëren?

- In zeker opzicht zijn mijn romans ook romans over romans. Ze gaan over literatuur. Dat typeert mij als iemand uit deze tijd, dat je afstand hebt genomen van een genre op zich en dat je dat genre gaat reflecteren. Dat is waar ik mee bezig ben. En dat is ook één van de redenen waarom ik vanuit de richting van Antony Mertens en geestesverwanten een redelijke waardering ondervind. Omdat zij dat element in mijn werk heel sterk onderkennen. Het op afstand zetten van de Gattung, de burgerlijke roman, en daar dingen mee gaan doen, daarmee gaan spelen, daar commentaar op leveren. In die zin ben ik een typische docorandussenschrijver.

- *Je sprak daarnet over romans, die handelen over de roman. Je hebt in* De ballade van de beul *deze idee ook mooi in beeld gebracht, waar de filmacteur naar de film zit te kijken, die zijn eigen leven voorstelt*.

- Dat is een roman over film met, zover literatuur daartoe in staat is, de middelen van de film, en ook dat procédé weer vanop afstand bekeken. Het is steeds een dubbele afstand. En die dubbele afstand probeer ik steeds weer te verdubbelen. Alsof je oneindige spiegelzalen hebt, waar het steeds verder doorgaat, zodat inderdaad ieder gevoel voor 'realiteit' wordt opgeheven, en dat het helemaal opgaat in de pure verbeelding. Dat is waar ik altijd mee bezig ben. De grens tussen verbeelding en werkelijkheid volledig opheffen, omdat alles verbeelding is. 'De wereld, een droom'. Dat is natuurlijk aan Grillparzer ontleend. In wezen is het natuurlijk een filosofisch probleem. Het is nl. het probleem van hoe gaan wij met de werkelijkheid om en welke positie nemen wij in de werkelijkheid in? Die positie probeer ik steeds enger te maken, tot er bijna niets meer overblijft. Want dan is alles verbeelding, zelfs het feit dat we hier met mekaar zitten te praten. Dat is wellicht niet eens aan onze fantasie ontstegen. Dat is misschien ontstegen aan de fantasie van een platonische figuur ergens, die ons nu denkt. Dat is natuurlijk de lagere school van het filosofisch denken.

Maar je moet dit niet altijd expliciet willen zeggen. Wat je als romanschrijver doet, dat zijn in feite heel banale dingen, want dit gaat nu over de basis van iedere vorm van denken van de mens, deze persoons- en plaatsbepaling, maar waar ik mee bezig ben als romanschrijver is om dat bewustzijn in zo uniek mogelijke beelden te vangen. Het is de taak van de romanschrijver om juist die beelden voor heel banale waarheden te kiezen, waardoor ze de glans van het nieuwe krijgen.

- *De roman* Plicht! *speelt ook tussen beide oorlogen. Hier heb je geput uit de theorieën van Ernst Jünger en Oswald Spengler. We hebben hier te maken met een ideeënroman, waarbij de personages spreekbuizen zijn van een bepaalde geestesgesteldheid. Het verhaal is hier niet meer dan een kapstok om een aantal abstracte begrippen aan te hangen*.

- Ja kijk, ik ben geen beroepsfilosoof. Ik heb niet leren denken in de categorieën, waarin filosofen denken. Mijn wereld is bovendien de taal, en dan de taal enigszins plastisch georiënteerd. Wat ik aan wijsgerige noties heb, probeer ik dan in een roman te vertalen. Behalve met Spengler en Jünger heeft dat in dit geval ook met Kant te maken. Het gekke feit doet zich dan wel voor dat als ik bepaalde filosofische noties in een roman vertaal, ik daar tevens ook een beetje het echec van die vorm van denken bij probeer aan te tonen. Enerzijds herken ik de grote waarde ervan. Het is niet voor niets dat mijn sympathie bij de hoofdpersoon ligt, omdat ik sterk met hem mee kan voelen. Maar ten einde doorgedacht zijn dat opvattingen die in niets eindigen, omdat het onleefbaar is. Daar speelt ook weer een literair thema doorheen. Ik heb het verhaal geënt op een toneelstuk van Heinrich von Kleist, waarin ook het plichtsprobleem aan de orde wordt gesteld en ook tot in het absurde wordt doorgevoerd. Terwijl von Kleist het positief waardeert, zelfs in zijn absurde uitwas, kan ik dat toch niet helemaal opbrengen, want daarvoor ben ik toch te veel mens van deze eeuw.

- *Je recentste roman*, Hoor mijn lied, Violetta, *handelt over iemand, die tijdens de oorlog gecollaboreerd heeft en dit gaat verantwoorden. Aan het einde van het boek zegt hij dat hij het voor zijn dochter heeft gedaan, maar dat blijkt weer een fictie te zijn. In die zin sluit dit boek toch ook weer aan bij je vorig werk*.

- Ja, je kunt je afvragen of hij wel een dochter gehad heeft. Ondanks de veel lossere vorm en de andere toon blijft het inderdaad een echte Ferronroman, omdat er toch weer sprake is van een mystificatie van een personage, een bijna vrouwelijke Kaspar Hauser. Die man verantwoordt zijn hele leven, wat naar onze gangbare normen hier in Nederland een verwerpelijk leven is, en hij verantwoordt dat met een fictie, misschien, want dat weten we niet.

- *Hier sluit je dan weer aan bij Mulisch, die immers ook het raadsel wil vergroten*.

- Dit soort uitspraken van Mulisch, zoals ‘de kunst is de wereld van de absolute vrijheid’ en ‘het raadsel vergroten’, hebben mij zeer

sterk bepaald. Het leven is raadselachtig, en om de raadselachtigheid van het leven aan te geven, kun je het raadsel niet groot genoeg maken.

- *Die hoofdfiguur in* Violetta *is een kankeraar. Is hij misschien geïnspireerd door L.F. Céline?*

- Ik zal je een geheim verklappen. Toen ik die roman schreef, heeft er voortdurend boven mijn bureau een groot portret van Céline gehangen. Gewoon het uiterlijke type. Ik denk dat het ook stilistisch beinvloed is, want ik waardeer hem bijzonder. Maar het fysieke voorkomen van Céline heeft een beetje model gestaan voor de hoofdpersoon. En Léautaud misschien ook. Ik begrijp die mensen erg goed. Hun barse levensopvatting, hun weinig vrolijke levensvisie, die onderschrijf ik honderd procent. En hun koppen staan er ook naar. Ik vind dat die mannen mooie koppen hebben.

Daar komt nog bij dat ik in een café een meneer ben tegengekomen, die sterk aan Céline doet denken. En die heeft er ook een beetje model voor gestaan. En in dat reactionaire gekanker van die ouwe baas heb ik toch een hoop van mijn eigen visie op deze maatschappij verwerkt. Het is laf om je als zodanig achter een romanfiguur te verschuilen en dan te zeggen: dat heb ik niet gezegd, maar mijn romanfiguur, die reactionaire klootzak, die deze hoofdpersoon is, ik denk dat daar een flinke portie van mezelf in zit ook.

- *Is dit boek het begin van een nieuwe richting, waarbij je romans subjectiever en meer ik-betrokken zullen worden?*

- Ik denk wel dat ik die weg aan het gaan ben. Of ik het nou wil of niet, het gebeurt gewoon. En daar bedenk ik dan achteraf weer een theorie bij. Maar het is gewoon iets wat zich ondanks mezelf voltrekt. Ik denk ook dat ik stilaan afstand van mijn eigen verleden begin te nemen en dat ik daar ook dichter bij durf te komen, dat ik het als materiaal kan gaan hanteren zonder in de emotie ten onder te gaan. Want emotie is de slechtste raadgever voor een schrijver. Een schrijver heeft als zodanig niets met emotie te maken. Hij mag hem oproepen eventueel, maar hij mag zich zelf niet door emoties laten drijven. Ik ben er nog steeds niet achter. Ik dacht dat met *Hoor mijn lied, Violetta* ik meer in de Nederlandse traditie zou gaan schrijven. Maar in het boek waar ik nu mee bezig ben, neem ik toch gedeeltelijk oude stellingen in, waardoor *Violetta* in bepaalde opzichten toch een incidenteel boek in mijn oeuvre zal blijven.

Een voornemen hoef je natuurlijk niet te houden, maar ik heb me wel

voorgenomen tot nader order om al mijn boeken voortaan in Nederland te laten spelen. Maar Nederland is heel groot. Het is niet alleen van Limburg tot Groningen, er zit ook een heleboel lucht boven. En dat is de wereld van de verbeelding, en die is zo groot als het heelal. En ergens in dat heelal staat het geheim geschreven dat iedere schrijver achterhalen wil.

Cees Nooteboom

Geboren in Den Haag op 31 juli 1933. Sedert 1967 is hij reisredacteur bij 'Avenue'. Woont in Amsterdam.

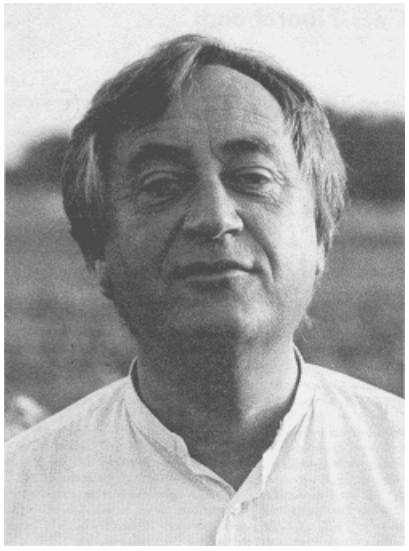
Publikaties: Philip en de anderen (roman, 1955), De doden zoeken een huis (gedichten, 1956), De verliefde gevangene (verhalen, 1958), Koude gedichten (1959), De zwanen van de Theems (toneel, 1959), Het zwarte gedicht (1960), De ridder is gestorven (roman, 1963), Een middag in Bruay (reisverhalen, 1963), Gesloten gedichten (1964), Een nacht in Tunesië (reisverhalen, 1965), Een ochtend in Bahia (reisverhalen, 1968), De Parijse beroerte (reportage, 1968), Gemaakte gedichten (1970), Een avond in Isfahan (reisverhalen, 1978), Open als een schelp - dicht als een steen (gedichten, 1978), Rituelen (roman, 1980), Nooit gebouwd Nederland (essay, 1980), Een lied van schijn en wezen (roman, 1981), Voorbije Passages (reisverhalen, 1981), Mokusei! (novelle, 1982), Gyges en Kandaules (toneel, 1982), Aas (gedichten, 1982), Waar je gevallen bent, blijf je (reisverhalen, 1983), Vuurtijd, ijstijd (gedichten, 1984), In Nederland (roman, 1985), De zucht naar het westen (reisverhalen, 1985).

Vertalingen: De gijzelaar van Brendan Behan (1956), De duivelshaan van Sean O'Casey (1962), Twelve Angry Men van Reginald Rose (1963), De uitvinding van Wals door Vladimir Nabokov (1971), Ticker Kahn door Bamber Gascoigne (1975).

Bekroond met de Anne Frankprijs voor 'Philip en de anderen' in 1957, de Visser-Neerlandiaprijs voor 'De zwanen van de Theems' in 1959, de van der Hoogtprijs voor 'De ridder is gestorven' in 1963, de Poëzie-prijs van de Gemeente Amsterdam voor 'Gesloten gedichten' in 1965, de prijs voor de dagbladjournalisten voor 'De Parijse Beroerte' in 1969, de Jan Campertprijs voor 'Open als een schelp - dicht als een steen' in 1978, de F. Bordewijkprijs voor 'Rituelen' in 1982 en de Internationale Pegasus Literatuurprijs voor 'Rituelen' in 1983.

Literatuur: Roger Rennenberg: De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nooteboom 1956-1982. Bzztôh, Den Haag, 1982. Jaap Goedegebuure: Over Rituelen van Cees Nooteboom. De Arbeiderspers, Amsterdam, reeks Synthese, 1983.

Dit interview verscheen in januari 1984.



- Cees, hoewel je verschillende literaire genres beoefent, (romans, verhalen, gedichten, toneel, reisnotities), zijn er toch wel enkele constanten in je werk aan te tonen, over de grenzen van de genres heen. Eén van de opvallendste thema's is de dualiteit tussen schrijven en leven, tussen fictie en werkelijkheid. Deze problematiek werd eigenlijk door het existentialisme in de hedendaagse literatuur benadrukt. In 'La Nausée' van Sartre staat reeds: 'Mais il faut choisir: vivre ou raconter'. In je roman De ridder is gestorven *lezen we in de nagelaten papieren van de overleden schrijver André Steenkamp volgende passus: 'Ik kan niet schrijven... Ik lieg als ik schrijf. Of ik heb geen leven. Of mijn leven is echt, of wat ik schrijf is echt. Ik kan die verdeeldheid niet...'. Nu weet ik wel dat men een romanpersonage niet mag verwarren met de auteur, maar het komt me voor dat je zelf ook met deze problematiek hebt gezeten*.

- Heb gezeten, zeker. En het is natuurlijk niet een problematiek van mij alleen. Je duidt trouwens zelf op Sartre. Thomas Mann moet aan het eind van zijn leven verzucht hebben: 'Had ik maar geleefd.' En van Vestdijk wordt vaak gezegd dat zijn manier van schrijvend leven eigenlijk een vorm was van 'vicarious', van plaatsvervangend leven. Schrijven om je bestaan over zoveel mogelijk levens te verdelen en daardoor misschien het gevoel te hebben dat je heviger bestaat. Welnu, wat mezelf betreft, ik moet zeggen, ik heb het altijd in zekere zin moeilijk om daarover te praten. Ik kan voor mijn eigen gevoel pas helder zijn over die dingen als ik schrijf. De eerste poging om, zoals men dan zegt 'sich damit ab zu finden', was *De ridder is gestorven*. Ik denk dat dit boek in het geheel van mijn werk een sleutelboek is. Niettemin vind ik dat het probleem daar niet echt helder wordt. Het is meer een cri de coeur dan een analyse. Daar heb je iemand die protesteert tegen de angst die bij schrijven hoort, de schrijver, die in zekere zin heel primitief zegt: als dit het is wat ik er voor over moet hebben, laat dan maar. Hij doet het volgende. Hij ziet gelukkige mensen om zich heen volledig bezig zonder die transcendente droom van de kunst. En hij verbindt het gegeven dat hij die droom wel heeft, en zich tegelijkertijd erg ongelukkig voelt - wat neurotisch is - aan het feit dat hij kunstenaar is. En dan zegt hij: ik ben liever geen kunstenaar, maar een gewoon gelukkig mens. Er is een gedicht wat eigenlijk hetzelfde thema op een wat objectieve manier behandelt in de derde persoon. Dat gaat:

'Zo gevestigd in zijn eenzaamheid
als een in brons gegoten scheepsramp,

zo kijkt hij naar de gezonde mensen
op hun eeuwige velden
aan het eind van een heelal.'

Dat is een bekende verzuchting natuurlijk van mensen, die zeggen: de anderen mogen gelukkig zijn omdat ze nergens aan denken, en ik tob omdat ik alsmaar bezig ben met iets wat in zekere zin buiten mijn bestaan ligt, omdat ik iets wil maken dat er nog niet *in* is. Toch is dat meer eigenlijk het schrijvend bestaan wat daar in *De ridder is gestorven* aan de orde komt dan het filosofische idee van fictie, waar *Een lied van schijn en wezen* over gaat. Daar wordt het zonder sentimenten, meer analytisch behandeld.

- *Maar in* Een lied van schijn en wezen *gaat het toch ook over een zin zoeken voor het verzinnen van verhalen*.

- Jawel, maar dat is iets heel anders dan een persoonlijke, licht pathologische geraaktheid door het probleem van schrijven of leven. *Een lied van schijn en wezen*, is bijna spelenderwijs ontstaan. In die dagen waren er enorme diepgravende discussies in 'De Revisor' tussen Vogelaar, Peeters, Kooiman, en ik moet zeggen dat, alhoewel daar vast en zeker ook heel interessante dingen in stonden, ik het gevoel kreeg van 'hier is een hoog intelligent gezelschap bezig tegen een eindeloze flauwe helling op te klimmen', en ik vond dat, *omdat* het probleem ook voor lezers interessant genoeg was, het misschien veel leuker zou zijn om het in een fictionele vorm te gieten, zodat het binnen het gebied waar het over gaat behandeld kon worden. Je ziet iets dergelijks, heel anders weliswaar, in een boek dat waarschijnlijk tegelijkertijd geschreven werd, maar dat ik toen nooit gelezen kon hebben omdat *Schijn en wezen* al van 78-79 dateert, in 'Als op een winternacht een reiziger' van Calvino. Het is natuurlijk iets dat leeft. De literatuur is kennelijk op een punt aangekomen dat zij niet op zichzelf reflecteert alleen maar in een filosofische of essayistische zin, maar ook binnen haar eigen gebied, dus in fictie reflecteert op het probleem van fictie. En nogmaals, dat is toch iets anders dan bij *De ridder is gestorven*, alhoewel natuurlijk de bron van die dingen dezelfde is. De ridder gaat over de essentie, schijn en wezen over de methode.

Je laat aan het eind van een boek iemand ofwel express ofwel uit machteloosheid sterven. Aan de ene kant is *De ridder is gestorven* weliswaar een sleutelboek in mijn werk, aan de andere kant heb ik het moeilijk met dat boek omdat ik vind dat ik niet genoeg boven de materie zit. Er zijn heel leuke passages in en het is goed dat het boek

er is, want het was een maatregel die ik moest nemen. Maar in feite is dat boek een afrekening met de tedere schrijver van *Philip en de anderen*.

Philip en de anderen is een boek dat volstrekt onbewust tot stand kwam. Dat is natuurlijk ook niet waar, maar je begrijpt wat ik bedoel, dat is zonder dat je nu nog echt weet wat voor problemen je kunt hebben met vorm, omdat je nog lang niet weet wat je met vorm allemaal kunt doen. Je schrijft dus zo maar een boek en dan ben je een schrijver. Daarna ontdek je dat de zaken zo eenvoudig niet zijn.

- *Maar die problematiek van verhalen of leven kom je eigenlijk ook al summier tegen in* Philip en de anderen *waar het personage Maventer tegen Philip zegt: 'Kom, je moet met mij meegaan, ik moet je een verhaal vertellen'. Wanneer Philip dan vraagt waar ze heen gaan, antwoordt Maventer: 'Naar het verhaal natuurlijk'*.

- Ik meen dat het Joyce was, die gezegd heeft: elke schrijver schrijft in zijn leven maar één boek, en de rest van zijn werk bestaat uit varianten op dat ene boek. Ik weet niet of het altijd opgaat, maar het begint er in mijn geval wel op te lijken. Hoe verschillend die boeken ook zijn, je blijft natuurlijk zelf de bron. En kennelijk was er zeker in het geval van *Philip en de anderen*, bij mij nog niet filosofisch genoeg reflecterend bewustzijn aanwezig om echt te weten wat ik aan het doen was. Maar dat het er in aanleg in zit, dat is natuurlijk niet verwonderlijk. De roman *De ridder is gestorven* is een reactie op die onschuld van *Philip en de anderen*. In *De ridder is gestorven* is er iemand bezig, die wel al weet hoe moeilijk schrijven is en hoe diep het in je leven ingrijpt. En diegene, in dat boek, weigert. Daar kun je zien in hoeverre dingen ook niet autobiografisch zijn, want ik heb niet geweigerd.

- *Je bent na* De ridder is gestorven *toch opgehouden met fictie te schrijven en bent dan begonnen met reisnotities te publiceren. Ik meen dat je toch de voorkeur gaf aan leven, maar tegelijkertijd niet kon zonder schrijven en dus een compromis hebt gesloten, nl. schrijven over de werkelijkheid*.

- Ja, maar dan moet je toch goed begrijpen wat ik onder schrijven versta. Met schrijven bedoel ik creëren en fictionaliseren. Ten eerste heb ik nooit als programma verkondigd dat ik niet meer zou schrijven, zoals sommige andere schrijvers. Ik heb ook nooit gezegd zoals Harry Mulisch: en omdat ik nooit meer zal schrijven 'en toen'. Wat hij vervolgens aan één stuk door wel gedaan heeft. In 'De verteller'

zei hij dat hij nooit meer ‘en toen’ wou schrijven omdat hij afgerekend meende te hebben met dat soort vertellen. Het is duidelijk dat dit een onhoudbare positie was en hij is daarop teruggekomen. Zo heb ik dus nooit gezegd: ik zal niet meer schrijven. De uitleg die ik er zelf aan geef, is heel eenvoudig: niet omdat ik niet meer wilde, maar omdat ik absoluut niets te vertellen had bleef het stil. Maar het verlangen om een roman te schrijven is altijd gebleven. Ik heb dus afgerekend met een soort schrijver in mij, maar niet met *de* schrijver. En de reisreportages, zeker in die periode, vallen voor mij onder het handwerk van schrijven, onder de dienstvorm van schrijven, maar niet onder de verzinnende, de creatieve vorm van schrijven. Dat is pas later gekomen, in wat we dan nu nog voor het gemak reisreportages noemen, maar wat al lang geen reisreportages meer zijn, die stukken over da Vinci, over Japanse kunst of Romaanse kunst. Dat zijn toch eerder autobiografische fragmenten als men wil, behalve dat ik vind dat ik niet een consistent genoeg filosoof ben om essayist genoemd te mogen worden. Maar dat is toch allemaal de andere categorie. Als ik zeg schrijven en schrijver, dan bedoel ik iemand, die een wereld creëert en niet een wereld weerspiegelt.

- *Niet alleen* Philip en de anderen, *maar ook nog* De verliefde gevangene *behoren tot de traditonele, vertellende literatuur*.

- Zeker *De verliefde gevangene* is uiteindelijk gebaseerd - even afgezien van kwaliteit - op het Somerset Maugham, Joseph Conrad principe van vertellen: verre en exotische omstandigheden. En *Philip en de anderen* was een soort jongensdroom, die eruit geschoten is.

- *Het is een typisch prozaboek van een dichter*

- Dat zeker. Maar wel een dichter, die verstandig genoeg was om zowel aan het einde van het ene als van het andere boek te zien dat dat op zichzelf een dead end is. Dat wat je kunt, daar moet je nooit mee doorgaan. Daar moest dus mee afgerekend worden, en dat is *De ridder is gestorven*. En toen was er wel een helderheid in zekere zin, maar nog niet een nieuwe start. En voor het handwerk, voor de stijl, is het heel goed geweest dat ik ben blijven schrijven en vooral over onderwerpen, die eisen dat men daar min of meer helder over is. Zodat ik, toen ik eindelijk voor mijn eigen gevoel iets te zeggen had, een lichtere, koelere stijl kon hanteren dan daarvoor, toen de stijl expliciet en voor mijn gevoel te dichterlijk was.

- *Uit de verklaringen van ‘de schrijver’ in* Een lied van schijn en wezen

en ook uit de opbouw van dit boek, dat eigenlijk bestaat uit een mengeling van essay en verhaal, had ik afgeleid dat je niet meer geloofde in het verzinnen van verhalen.

- Dat is natuurlijk niet waar, want als geheel is het toch verzonnen! Het is wel degelijk een fictioneel boek. Dat je je kennis in een boek naar buiten brengt, dat maakt het nog niet tot een niet verzonnen verhaal. Je brengt een bepaald probleem over fictie en niet fictie naar buiten, maar je doet dat in fictie. Dus, de tegenspraak is nou juist, en dat vind ik zelf wel geestig, dat je terwijl je zegt dat het niet meer kan je het toch doet. Daar gaat het om. Maar ik vind nog steeds dat een gewone recht toe rechtaan vertelling nog steeds extreme geldigheid heeft. Maar die moet dan wel van een meester komen. 'De kolonel krijgt nooit post' van Marques vind ik een prachtig boek. Maar in negentiende van de gevallen, zo'n gewone Hollandse roman met een kop en een staart, dat interesseert me niet. Ik ben allergisch voor iets als: 'Het was vier uur in de middag toen Truus Willemse binnenkwam en haar man in gepeins verzonken achter het raam bij de geraniums zag staan.' Dan weet je dat je een al dan niet lange tranche de vie krijgt, die mij op zichzelf niet meer interesseert omdat je al die dingen eigenlijk al weet. Ik moet zeggen, dat slaat ook op de werkelijkheid terug, want naarmate je ouder wordt en je ontmoet meer mensen, herken je mensentypen die je al een keer eerder ontmoet hebt, en ook daar is een déjà vu-gedachte aanwezig. Ik bedoel, het clichématige van de wereld, zowel in de werkelijkheid als in de literatuur, die een ééndimensionale of platte werkelijkheid weerspiegelt, dat hoeft niet meer. Waar het mij om gaat, mag best fictie zijn, maar dan wel met dubbele bodems, spel. Kunst dus. En het kopiëren van de werkelijkheid door een op de werkelijkheid lijkende fictionele werkelijkheid te verzinnen, vind ik oninteressant, want daar gebeurt verder niets. Dat had net zo goed echt waar kunnen zijn. Dat bedoel ik. Als het net zo goed echt waar had kunnen zijn, als er niet raffinement, dubbele bodems, spelonken, uitwijkmogelijkheden, toespelingen, onmogelijkheden in voorkomen, dan boeit het mij niet. Het moet fabelachtig zijn, in de letterlijke zin van het woord.

- *Er moet een zeker maniërisme aan te pas komen*.

- Maniërisme is natuurlijk een heel troebel woord geworden. Maar je mag het best zo noemen als je wilt. Als je tenminste de definitie van maniërisme aanhoudt, zoals ik die doorgeef in de bundel *Waar je gevallen bent, blijf je*. Daarin staat een verhaal over de bronzen beelden van Riace, 'Bespiegelingen van lucht'. Daarin haal ik een Franse

auteur aan, Claude-Gilbert Dubois, die iets zegt over wat maniërisme is in de literaire zin, en daar ben ik het wel mee eens. Als je zegt in die zin maniërist, met een overdreven preoccupatie met de tijd, dan zeg ik ja. Dat zijn mensen, die weten dat zij na een grote periode zijn gekomen, die weten dat zij de voorbeelden niet kunnen verbeteren, die in de marge werken, nou in die orde van grootte.

- *Je beschouwt de schrijver van fictie ook als een bedrieger. In het gedicht 'Golden fiction' schrijf je: 'De bedrieger zit in zijn kamer en schrijft wat de stemmen hem zeggen.'*

- Daar zit iets in. Iets wat in een gedicht staat, is weer iets anders dan wat je in een interview zegt, maar het klopt natuurlijk toch. Kunst mag nooit een kopie zijn. Kunst moet zelf iets verzinnen. En iets verzinnen is in zekere zin ook de mensen iets op de mouw spelden, fabuleren, een vorm van liegen, want iets wat je verzint is natuurlijk nooit echt waar. In die zin is hij een bedrieger. En wat de stemmen hem zeggen, dat is een ervaring die een bepaald soort schrijvers kennen, niet alle schrijvers. Dat is het raadselachtige, dat je besloten hebt om tien uur te beginnen en gaat zitten en dat er dan toch iets komt. Ik geloof niet in stemmen van buiten, maar wel aan stemmen van binnen. Er is toch iets eigenaardigs in het hele creatieve proces, dat als je dan twee uur later naar buiten gaat, dat iets op dat papier staat wat twee uur daarvoor in de wereld niet bestond. Ik maak het niet groter dan het is, maar het is natuurlijk ook wel iets heel eigenaardigs. En het is ook zo dat je zelf wist wat daar zou komen te staan. Graham Greene zegt daarover dat de schrijver ook bij de groenteboer schrijft en ook bij de kapper èn eigenlijk helemaal niet weet wanneer hij nu precies schrijft, maar dat het vaak zo is dat hij als hij gaat zitten zich iets herinnert waarvan hij niet wist dat hij het wist, en dit opschrijft.

- *Tijdens een literaire avond in Amsterdam heb je gezegd dat* Rituelen *en* Een lied van schijn en wezen *oorspronkelijk één boek vormden en dat je ze gesplitst hebt op aanraden van je uitgever. Hoe zat dat dan? Want je merkt daar eigenlijk heel weinig van*.

- Eigenlijk vormen zij de eerste twee delen van een drieluik, waarvan het derde deel nog niet geschreven is. Zo dacht ik er toen over. Nu weet ik dat nog niet zo zeker. Ik zag zelf dat ik daar *twee* boeken had, elk met zijn eigen thema, en dat het heel lang zou duren eer ik daar, via een derde deel, of een vierde, een eenheid in zou kunnen brengen.

- *Maar deze twee boeken vormden dus niet één tekst, die je helemaal uit mekaar hebt moeten halen*.

- Nee. Ik meen, maar dat ben ik niet zeker, dat *Een lied van schijn en wezen* af was vóór ik het derde deel van *Rituelen* schreef.

- *In* Een lied van schijn en wezen *komt éénmaal de naam van Inni Wintrop voor, die de hoofdfiguur is in* Rituelen. *Heb je dat met opzet gedaan?*

- Dat is het juist. Een beetje pesterij, een plaagstootje. In *Een lied van schijn en wezen* komt één keer de naam Inni Wintrop voor, maar in *Rituelen* komt ook af en toe 'mijn vriend, de schrijver' voor. De bedoeling is wel degelijk deze: als er geen suite aan komt, dan is dit niet erg. Het is gewoon een manier om mogelijkheden open te houden. En er is geen enkele reden waarom de hoofdpersonen uit twee verschillende boeken elkaar niet zouden kennen. Als het vervolg er wel komt, dan zal blijken dat het voorzien was. Maar ik wil niet te veel vertellen over dat wat ik van plan ben, want dat kan nog jaren duren. Wat mij vaag voor ogen staat, is een netwerk misschien, maar ik kan ook heel goed besluiten om dat allemaal niet te doen, maar iets heel anders. Ik wil me daar dus niet binden en daar niet te veel over zeggen.

- *De roman* Rituelen *bevat minstens één traditioneel element, nl. een alleswetende verteller, die bovendien ook nog de toch ouderwetse wevorm gebruikt. Is dat nu niet precies de roman, waartegen je je in* Een lied van schijn en wezen *afzet, als ik tenminste mag aannemen dat jij achter 'de schrijver' in dit boek staat, die van standpunt verschilt met 'de andere schrijver', die precies staat voor de traditionele auteur*.

- In *Een lied van schijn en wezen* stel ik een probleem aan de orde. Dat probleem is er voor iedereen. Het boek weerspiegelt problemen die binnen een schrijver kunnen leven. Het is niet zo dat ik nu vind dat 'de andere schrijver' in alles ongelijk heeft. Ik ben niet iemand voor dergelijke vast omlijnde standpunten. Ik ben iemand die, als hij een probleem heeft, probeert dat in fictie te uiten. Dat wil niet zeggen dat ik nu gekozen heb. Ik heb mij verdeeld over twee schrijvers. Ik had er ook nog een hele andere kunnen bij nemen. En wie zegt dat ik het ook niet zal doen? Ik had er nog een schrijver kunnen bij nemen, die aan de andere kant van het spectrum staat, iemand die vindt dat je de lezer met opzet moet deconditioneren, dat je hem in verwarring moet brengen, omdat je dan pas de schok in het bewustzijn van de lezer teweegbrengt, die volgens die theorie een heilzaam effect heeft.

Als je aan de ene kant de pure verteller hebt, in het midden de beschouwende en bedriegende verteller, dan heb je aan de andere kant van het spectrum de mensen, die dus nog een andere literatuuropvatting hebben, en die zijn bij mij nog niet aan de orde gekomen. Misschien doe ik dat ook nog een keer.

- *Je schrijft dus over schrijversproblemen. Is dat eigenlijk niet een te gespecialiseerde problematiek, zodat je eigenlijk boeken gaat schrijven, die bedoeld zijn voor andere schrijvers?*

- Wie het niet wil lezen, laat het maar liggen. Maar kennelijk zijn er toch nog aardig wat mensen, die het leuk genoeg vinden om te lezen. Ik bedoel, als mensen in schrijven geïnteresseerd zijn, zijn ze ook best geneigd om over bespiegelingen daarover te lezen. En daarom heb ik ook de fictionele kant gekozen. *Een lied van schijn en wezen* komt volgend jaar uit in Amerika. Het is dus kennelijk boeiend genoeg. Je kunt ook zeggen dat dat boek van Calvino alleen voor schrijvers is bedoeld omdat het over schrijversproblemen gaat. Maar zo is het niet. Een massaprodukt zal het natuurlijk nooit worden, maar dat interesseert mij ook niet. Het was een spel dat de lezer mee kan spelen. Volgende keer doen we weer een ander spel.

- *Hoe groeit nu zo een boek als* Rituelen*? Weet je vooraf in welke vorm je het gaat schrijven?*

- Bij dat boek zeker niet, al had ik wel veel notities gemaakt. Voor een eventueel volgend deel doe ik dat nog gerichter: ik houd een boek bij met notities, die tweeledig zijn, ten eerste de notities zelf en ten tweede een referentiekader dat vanuit die notities verwijst naar boeken, stukken, dingen, citaten, en dat loopt in de honderden nummers. Tegen het moment dat ik eraan toe ben om het eventueel te schrijven, wat nog lang niet zo is, heb ik dat hele arsenaal aan dingen, die ik anders vergeten zou zijn, beschikbaar.

- *Dat heb je niet voor elke roman gedaan.*

- Nee. maar zoveel romans heb ik niet geschreven. Van de drie romans, die ik heb geschreven, heb ik de eerste twee eigenlijk vrijwel geschreven a) vóór de periode van een zekere maitrise en b) vóór de periode van de bij de maitrise behorende bewustheid van wat je exact aan het doen bent. En dat is tegelijk een voor- en een nadeel.

De methode van het schrijven ontstaat eigenlijk tijdens het schrijven van een boek. Voor *Rituelen* is eerst het ‘intermezzo’ geschreven. Dat was jaren vóór de rest van het boek. In latere jaren kwamen de

Taadsen er bij en toen zat ik eigenlijk met het intermezzo. En dat heb ik opgelost door het voorin te zetten.

- *Maar tijdens het schrijven van het 'intermezzo' was het dan je bedoeling om een roman te schrijven of alleen maar dat intermezzo?*

- Dat kan ik niet meer zeggen. Het is zeker geen volmondige ja of nee. In eerste instantie was het intermezzo bedoeld, en zo zie je hoe dingen totaal vervormd kunnen raken, als televisiefilm. Dat was het oorspronkelijke idee. De rest was er überhaupt niet bij. Ik heb dat geschreven en verder laten liggen en toen zag ik in dat die figuur iets had waar ik veel meer mee kon. Ik heb dan de tijd afgewacht en vervolgens dit gedaan. En nu heb ik nog het gevoel dat ik met die twee dingen veel meer kan. En ik wacht opnieuw af. Daar komt het op neer.

- *In* Rituelen *schrijf je: 'Herinnering is als een hond die gaat liggen waar hij wil.' Bedoel je hiermee dat het verleden niet te reconstrueren is en dat wij ons slechts toevallige flitsen herinneren?*

- Het is natuurlijk zo dat het geheugen willekeur kent. Als je die gedeeltes leest over het geheugen bij Augustinus, waar hij het heeft over 'het paleis van zijn geheugen', daar noemt hij twee soorten herinneringen. In feite zit alles in je herinnering wat je hebt meegemaakt en wat mensen je verteld hebben. Maar je hebt vaak dat iemand zegt: 'ken je me nog', en dat je het absoluut niet meer weet. In die zin is het geheugen net als een hond, die gaat liggen waar hij wil, want het weigert soms. Zeg je dan eerlijk tegen zo iemand: 'Ja, ik heb vaag het idee dat ik u inderdaad wel ken', en die man vertelt dan dat je hem niet alleen heel goed gekend hebt, maar ook zelfs heel dichtbij en kan dat met voorbeelden adstrueren, op dat moment gaat de hond ineens liggen, in die zin en in de zin van Augustinus merk je dat er in het paleis van je geheugen nog zoveel meer ruimtes zijn. Je kunt het alleen maar weer weten omdat je het al wist. Maar het is dus niet zo dat je op commando kunt weten. Het geheugen is selectief, fragmentarisch, chaotisch, al zal het ongetwijfeld zijn eigen systeem hebben. Ik heb heel vaak dat ik ineens een landschap zie, dat ik mij dan wanhopig probeer te herinneren welke naam daar bij hoort, welk land, welke plaats, welk jaar dat ik er was. In die zin kent het geheugen zijn eigen willekeur. En hoe dat precies in zijn werk gaat, ik denk niet eens dat men dat weet.

- *Vaak met associaties, zoals bij Proust*.

- Jawel, dat is het terugvinden. Maar ik bedoel, hoe die willekeur schematisch in elkaar zit, wat de voorrang krijgt boven het andere, of daar wetten voor zijn, dat is niet duidelijk. En tenslotte heeft Proust alleen maar die associaties en God weet wat voor andere hij had kunnen hebben. Eén van de theorieën, die van Beckett, is, dat Proust zo een slecht geheugen had dat hij dit enorme werk moest ondernemen om zich de dingen te herinneren. Dat staat in een monografie, die Beckett ooit over Proust geschreven heeft. En daar zit iets in. Herinneren is werken. En één van de hulpmiddelen daarbij is de associatie naar aanleiding van voorwerpen, geuren, kleuren, maar daarmee is toch nog niet verklaard waarom dat voorwerp en die geur een associatie oproepen en een andere niet. Het blijft een redelijke mate van willekeur en in die zin is het een hond, die gaat liggen waar hij wil en niet waar jij wilt.

- *Laten we het nu over je poëzie hebben. Hecht je zelf niet het meeste belang aan je gedichten?*

- Nou, ik heb eens gezegd dat de toegang tot alles waarschijnlijk het beste te vinden is in dat wat het meest ondoordringbaar lijkt, en dat is de poëzie. Omdat in de poëzie dan toch een diepere laag wordt aangeboord dan de spelende laag die fictie voor mijn gevoel moet zijn.

- *Als dichter ben je gedebuteerd met de bundel* De doden zoeken een huis *in 1956, toen de experimentele poëzie op haar hoogtepunt stond. Als 23-jarige blijk je daar toch niet erg door beïnvloed te zijn. Je voelde blijkbaar meer voor een soort poëzie zoals Ed Hoornik die schreef, aan wie je trouwens de verzamelbundel* Gemaakte gedichten *hebt opgedragen*.

- Dat zou ik graag willen beamen, maar dat is niet zo. Ik denk dat de poëzie, die mij in mijn jeugd het meest geraakt heeft, die van de Tachtigers is geweest. En vervolgens die van Slauerhoff. Maar ik was toen ik schreef niet erg op de hoogte van alles wat er aan de hand was. Ik kom niet uit een literair milieu en wat ik had, was uit bibliotheken. Er zijn ook anecdoten om dat te bevestigen. Toen ik Simon Vinkenoog voor het eerst ontmoette in Parijs - dat was dus de bloeitijd van de Vijftigers - vertelde hij me wat hij toen het mooiste vond, dat was Pound. En hij vroeg mij wat ik toen het mooiste vond en dat was Clare Lennart. Ik was dus een absolute onschuld. Ik heb dan wel vrij snel daarna Ezra Pound, ‘ABC of Reading’ en dat soort dingen

gelezen. Maar dat de Vijftigers mij regelrecht zouden beïnvloed hebben, dat kun je niet echt terugvinden in mijn poëzie. Later heb ik ze wel uitgebreid gelezen en natuurlijk zijn er altijd wederzijdse winden die overwaaien, maar ik ben toch altijd heel sterk en waarschijnlijk gedeeltelijk uit puur toeval en uit onschuld 'a man of my own' geweest. Ik heb mij ook nooit bij tijdschriften willen aansluiten. Maar dat was ook weer niet bedoeld. Dat ging gewoon zo.

- *Het is mij wel opgevallen dat je tot en met in* Koude gedichten *uit 1959 kleine letters gebruikt. Vanaf* Het zwarte gedicht *uit 1960 gebruik je dan hoofdletters. Daar is dan misschien toch een invloed van de experimentelen aan te wijzen*.

- Ja, maar niet per definitie van de Nederlandse, want je had natuurlijk ook Cummings en al dat soort mensen. Ik heb me, eerlijk gezegd, destijds niet vreselijk druk gemaakt over de typografie. Helaas. Ik had nu het probleem, nu de verzamelde gedichten uitkomen, of ik die eerste bundels zo zou moeten laten of niet. Ik vind die eerste gedichten ook over het algemeen niet zo goed. En ik wou ze nu typograferen zoals ik het nu zou doen, maar alweer mijn uitgever, een machtig man in mijn leven, heeft mij dat afgeraden. Die gedichten horen zo typisch bij die periode. En natuurlijk is dat zo dat er in die tijd veel poëzie zonder hoofdletters en punten en komma's verscheen en dat zal mij best beïnvloed hebben. Als je er nu interpunctie in gaat aanbrengen, zag ik, verander ik vreemd genoeg ook de inhoud. Het was een prille stem, die wilde geen obstakels. En zoals Mulisch zegt: 'Je moet als vijftigjarige de twintig jaren die je ooit geweest bent niet voor de voeten lopen.'

- *Waarom heb je de verzamelbundel* Gemaakte gedichten *in omgekeerde chronologische volgorde samengesteld?*

- Dat is omdat ik vind dat iemand zich moet presenteren zoals hij nu is. Wie geïnteresseerd is kan het spoor mee terug volgen. Net zoals in het dagelijks leven. Als je te maken krijgt met iemand die je interesseert ben je eventueel bereid zijn suite in de tijd terug mee te maken. Het omgekeerde heb je alleen maar met kinderen.

Ik heb dat probleem in Amerika. Daar willen ze nu ook mijn vroegere romans uitgeven. Ik weet niet of ik dat moet doen. Want daar heb ik een heel nieuw terrein. Daar kent men mij niet. Wil je, als je *Rituelen* gelezen hebt, *Philip en de anderen* nog lezen? En omgekeerd: kun je als je *Philip en de anderen* leest, *Rituelen* vermoeden? Ik denk het niet. Dan moet je wel erg knap zijn. Ik wil het liefst mensen confronteren

met diegene, die ik nu ben, en als ze geïnteresseerd zijn, kunnen ze met mij terug in de tijd. Zo ook met de poëzie. Ik vind het niet leuk als een bundeling begint met dat wat ik als onschuldig en ongeraffineerd en ongevormd beschouw. Omdat ik al zo vroeg was met debuteren. Dan kun je natuurlijk ook zeggen: gooi alles weg. Bij de bundel *Gemaakte gedichten* heb ik al een aantal van die eerste gedichten weggedaan en echt niet met bloedend hart. En soms had ik bij dit boek ook de neiging om het hele vroege werk weg te laten, maar ik heb het niet gedaan. Uit solidariteit met mijn vergane onschuld, zullen we maar zeggen.

- *Het titelgedicht, waarmee de bundel* Aas *opent, is een programmatisch gedicht. Het eindigt met: gedichten 'verwachten het aas van hun volmaakte, gesloten, gedichte, gemaakte en onaantastbare vorm'. Dit is een samenvatting van je opvattingen omtrent het gedicht. Vorige bundels heten immers ook al* Gesloten gedichten *en* Gemaakte gedichten *Zou je de term 'gesloten gedicht' nader kunnen verklaren?*

- Ik heb het ook wel eens gehad over open gedichten. Er zijn twee manieren waarop je dat kunt zien. Er is 'gesloten' in de normale zin van het woord, iets wat niet gemakkelijk toegankelijk is. En er is de letterlijke dichtheid, zoals bij een dijk dichten, dat is ook iets sluiten, en wij zeggen ook: het is sluitend, de begroting is sluitend. Ik vind dat in die zin een gedicht sluitend moet zijn. Een gedicht dat als een dijk dicht is. Af. Gesloten dus in de zin van dicht, maar je kunt moeilijk zeggen: een dicht gedicht. Maar in feite is een gesloten gedicht een gedicht gedicht.

Met de onaantastbare vorm en met de volmaakte vorm bedoel ik niet dat ik een volmaakt gedicht geschreven heb, maar dat een gedicht in laatste instantie een volmaaktheid eist. En daar bedoel ik eigenlijk mee de omlijning ervan, de vorm ervan, en nog even, voor zover dat kan, want dat kan natuurlijk niet, afgezien van de inhoud. Het idee van het gedicht als ding. Weet iemand in deze tijd, dat je een miljoen dingen leest en ziet in kranten of je een idee zelf bedacht hebt of niet. Kipling of all people had het al over het gedicht als machine! Ik weet in ieder geval zeker dat het gedicht als ding mij al lang voorzweefde, maar dat ik de bevestiging daarvan onlangs weer las bij Montale, die dat al heel lang geleden verkondigd heeft. Het gedicht als ding, wat een moeilijk principe is voor een hele hoop mensen. Er is een prachtige essaybundel van Montale, 'The Second Life of Art'. Daar heeft hij het er over, en wat hij bedoelt, is precies dat: je kent natuurlijk zelf het gevoel, hier komt het gedicht, je hebt het idee, je hebt een

prachtige regel, nou moet het nog af. Af is ook een bijzonder woord. En er is een geheimzinnig moment waarop het af is. En dan is het, mag je hopen, volmaakt, want letterlijk: vol. En gemaakt. Dan is het even niet de buitenwereld, die zegt dat het volmaakt is, maar jij bent het zelf. Vol gemaakt, gemaakt, volgemaakt, afgemaakt, gedicht, gesloten, ding. En dat is wat ik wil zeggen. En als je zegt: 'eskaders gedichten zijn op zoek naar een dichter', is dat natuurlijk een metafoor. Maar het is wel zo dat in jou, in de wereld, een miljoen mogelijkheden tot gedichten aanwezig zijn, alleen, je moet hem net raken, en in die zin krijg je het platonische idee van het gedicht op zoek naar diegene die het zal maken. En dat dwaalt door het grote district van de woorden, dat wil zeggen: de oneindige mogelijkheden van de taal, waar dat gedicht als potentie in zit. Het zit dus zowel als potentie in jou als in de taal.

Het platonische gedicht verlokt de dichter als aas tot de volledige vis van het gevangen gedicht.

- *Wat je met* Gemaakte gedichten *bedoelt, is natuurlijk duidelijk. Daar verwijs je naar het oude Griekse woord poieta*.

- Ja, de dichter als maker, wat Borges noemt 'el hacedor', de vervaardiger. Maar daar zat altijd toch een dubbele bodem in, toch maniërisme. Ik weet niet of je dat boek van Rennenberg over mijn poëzie gelezen hebt. Ik ben altijd bang dat mensen op een terrein komen waar je zelf nog dwaalt. Dat zij dus dingen zeker weten waar jij nog dwaalt, want van dat dwalen moet je het juist hebben. Ik geloof dat Wiel Kusters geschreven heeft dat ik ofwel juist wel ofwel juist niet een hermetisch dichter ben. Dan denk ik: zeggen jullie dat maar. Ik persoonlijk heb het gevoel dat mijn poëzie vaak niet hermetisch is, want zeer toegankelijk, mits men zich aan een zekere gewenning van mijn taalgebruik wijdt. Want ik doe vreemde dingen met taal, die mensen vaak niet zien. Ik merk pas hoe waar dat is als iemand probeert ze in het Engels te vertalen, waardoor allerlei dingen ineens niet meer overbrengbaar zijn. Als je in de bundel *Aas* het gedicht 'Skelet' neemt, waarin ik het heb over 'mijn gerangschikte zinnen'. Dan denk ik zowel aan de rangschikking van de ribben van het karkas van het lichaam dat die geit gedragen heeft, als wel aan het rangschikken van zinnen, maar ook nog zinnen in twee betekenissen, nl. de zinnen zijn zintuigen, de zinnen zijn lusten, maar ook de zinnen grammatikaal en syntactisch. Dat zit dus allemaal in 'zinnen'. En als je dan op het eind van het gedicht zegt: 'en zonder een zin op je wacht'. Dat soort dingen halen mensen er toch heel weinig uit. Als ik

zeg: ‘Mijn gebeente vertelt de vertaling’, heeft dat voor mij een subtieler dimensie dan het woord ‘talig’, dat een typisch mode woord is uit de linguïstiek. Ik vind dat je die vakwoorden niet zo expliciet moet gebruiken, dat vind ik cru. Het hele gedicht gaat over taal, en is daardoor letterlijk dubbelzinnig. Of meerzinnig, als je wilt.

Er zijn aardig wat beschouwingen over die bundel verschenen, maar aan zo'n gedicht als uit die cyclus bij die foto's van Carol Vitz, die dingen, daar wagen mensen zich niet aan. Daar schrijven ze maar liever niets over. Ook op de gedachten-achtergronden van die dingen wordt weinig ingegaan. Ik heb het niet over de studie van Rennenberg, die echt zeer diep gaat, en mij soms voor vreemde spiegels geplaatst heeft, maar over de meeste dagbladkritiek, die toch altijd heel vaag blijft, die er liefst maar iets uitpikt. Maar speciaal dat taal-gedicht, dat is mij zeer dierbaar. Dan merk je dat als iemand als Poll daarover schrijft, dat hij absoluut geen notie, maar niet de geringste notie heeft, waar ik het over zou kunnen hebben.

- *Het valt mij op dat je voor de titels van je bundels vaak gebruik maakt van een tegenstelling, zoals in* Aanwezig, afwezig, Open als een schelp - dicht als een steen *en nu ook weer* Vuurtijd, ijstijd. *Dergelijke tegenstellingen komen ook in de gedichten zelf voor. Zijn zij alleen maar een stijlmiddel?*

- Het heeft te maken met dingen als de bekende conjunctio of coincidentia oppositorum. Het is ook een maniëristisch kenmerk, in de klassieke zin dan. Maar die dingen weet ik allemaal pas later. In eerste instantie blijkt dat die dingen altijd in mijn systeem gezeten hebben zonder dat ik daar een intellectuele verantwoording van kon geven. Nu ik met mijn neus door diverse exegeten erop gedrukt ben, dat die tegenstellingen expliciet en regelmatig aanwezig zijn, is het voor mij veel moeilijker geworden om ze te hanteren. Eerst was ik daar bang voor. In latere instantie vind ik, dat ik, als het beeld en het idee sterk genoeg zijn, er ook de bewustheid ervan moet kunnen verdragen. Je wordt daardoor toch steeds een beetje naar een hoger niveau getild waarin de dingen niet meer per ongeluk kunnen gebeuren. Dat neemt een zekere mate van onbevangenheid weg, maar daar moet iets in de plaats voor komen, zeg dan maar een grotere beheersing van het vak.

- *Maar wat bedoel je dan met een tegenstelling als* Vuurtijd, ijstijd, *want het komt ook als beeld in je poëzie voor*.

- Ja, het is het gevoel dat uiteindelijk uit zulke tegenstellingen de werkelijkheid is opgebouwd. Ik vind het altijd moeilijk om daarover

te ‘pontificeren’, want ik wil het liever zelf niet, ik vind dat andere mensen dat moeten doen. Maar als je het mij echt vraagt, dan zeg ik: kijk, de werkelijkheid is nu eenmaal een mengsel en om dat duidelijk te maken neem ik de extremen waaruit die mélange is opgebouwd. En ik vind het leuk ook, dat je in één beeld winter en bloeiende rozen hebt. Dat doet mij zelf iets. De wereld bestaat uit die elementen en je hebt met beide te maken. Die titel ik *Vuurtijd, ijstijd* heb ik gekozen omdat beide elementen, ijs en sneeuw, en vuur en bloei, altijd in mijn poëzie voorkomen. En je leven gaat door vuur en door ijs. Maar ik vind dat vervelend om in gewoon spreekproza zulke hoogdravende terminologie te bezigen. Dat kan alleen als je er een absolute vorm voor vindt binnen de poëzie. En daarbij vond ik het ook gewoon een mooie titel.

- *Dat heeft dus niets te maken met het mono-no-aware, waarover je het in de novelle* Mokusei! *hebt. Dit Japanse begrip bestaat immers ook uit tegengestelde begrippen, die elkaar lijken uit te sluiten*.

- Nee, Mono-no-aware is ook een veel algemener begrip. De letterlijke betekenis daarvan is ‘de passie van de dingen’. Het is een soort pathetisch gevoel. Ik heb het ook gebruikt ergens in de Japanse reisverhalen. Dat drukt dit dus niet zo zeer uit.

- *In de bundel* Aas *schrijf je: ‘Ik ben nu alleen nog oog en leef in het uiterste kijken’. Heeft je werk als journalist toch niet invloed gehad op je literair werk?*

- Ik zou het weer om willen draaien. Ik zou zeggen: dit zit dus in mijn wezen, dat oog, en dat heeft uiteindelijk mij ertoe gebracht om op die manier dat reporterswerk te doen, nl. als een kijkende en schrijvende camera.

Die dingen hebben mekaar natuurlijk allemaal sterk beïnvloed. Het is uiteindelijk ondoenlijk om het te scheiden, maar in de meest primaire zin ben je natuurlijk de dichter, die zichzelf dan als een oog ziet en dat uit zich in het maatschappelijk leven als een journalist die kijkend rond de wereld gaat. In die zin is de dichter ook de toegang tot de rest.

- *Je reisreportages zijn enigszins verwant met New Journalism. Heb jij, die zo veel over de werkelijkheid hebt geschreven, er nooit aan gedacht om een roman te schrijven, die helemaal steunt op echte gebeurtenissen, zoals Truman Capote en Norman Mailer hebben gedaan, want ik meen dat dit toch ook auteurs zijn waar je waardering voor hebt?*

- Interviews geven bestaat voor een groot deel uit tegenspreken want er verzamelt zich zo een sterrenhemel van opinies om je heen! Als mensen mij met de New Journalists vergelijken (dat komt van Martin Ros), denkt men ook dat ik van New Journalism houd. Ik moet zeggen, ik ben daar zeer slecht van op de hoogte. Voor mijn gevoel vind je dat soort schrijven over politiek en andere gebeurtenissen ook al bij Stendhal. En dan wat echt New Journalism is, dat zijn die dingen van Tom Wolfe, die lees ik en vind ik best leuk, maar dat was ook niet iets nieuws voor mij. Ik heb zelf al niet het gevoel dat ik iets heel nieuws gedaan heb, maar ook niet dat ik vergeleken moet worden met mensen, waarvan ik ook niet vind dat zij nou zo iets speciaals doen. Het was meer hun keuze van onderwerpen. En soms een wat opgewonden stijl.

En Norman Mailer bewonder ik niet erg. Ik vind dat allemaal niet zo bijzonder. Ik vond wel 'The Armies of the Night' een heel goed boek, in de zin van journalistiek verslag van die periode. Truman Capote daarentegen heeft een grote invloed gehad destijds met 'Other Voices, other Rooms'. Maar die ongetwijfeld heel knappe boeken over die moordzaken, waar beide heren tot en met de executie aanwezig zijn, dat houdt mij niet bezig. Ik zou zeker ook niet zulke boeken willen schrijven. Dat is nu juist het tegendeel van verzinnen. Als de mogelijkheid tot verzinnen is opgehouden krijg je het zwelgen in echte drama's. Maar dat is, letterlijk, geen kunst.

- *In* Waar je gevallen bent, blijf je, *staat ook een stukje over een voordracht van Sartre in Brussel in 1962, waarop ik ook aanwezig was. Het valt mij op dat je geen eigenlijk verslag brengt van die avond en dus ook niet weergeeft wat Sartre daar gezegd heeft. Je gaat integendeel de sfeer van die avond weergeven en subjectieve indrukken beschrijven*.

- Ik heb ook nooit journalistiek in die zin bedreven. Ik ben een schrijver, die op zijn manier de andere kant van de gebeurtenissen belicht. Voor het verslag zijn andere mensen. Daar zijn de ingehuurde journalisten voor. Die doen de verslagen, die geven het nieuws. Ik geef de omstandigheden, de circumstance, die vaak later belangrijker blijkt te zijn. Want wat Sartre te vertellen had, kun je op honderd manieren lezen in zijn eigen werk. Maar het hoe van het gebeuren kan soms veel duidelijker maken dan het persbericht wat er nou eigenlijk in die tijd aan de hand was en wat daar omheen gevoeld en gedacht werd.

- *Nu komen er in* Waar je gevallen bent, daar blijf je *ook beschouwin-*

gen over kunst voor. Betekent dit dat dergelijke onderwerpen je thans meer aanspreken dan de actuele politiek?

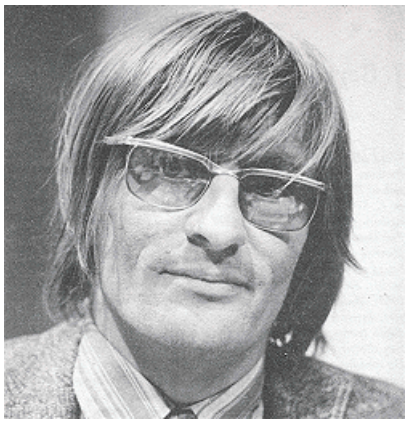
- Sommigen menen misschien dat ik mij niet meer interesseer voor actuele politiek of dat het mij te gecompliceerd is geworden, terwijl ik zelf dat idee helemaal niet heb, want ik volg die nog en ik zal ook beslist, als er aanleiding toe is, zoals bij de Spaanse verkiezingen afgelopen jaar, daar zeker weer op in gaan. Maar er is natuurlijk een beweging in mezelf naar meer transcendente onderwerpen. Zaken die er al wat langer zijn en die op hun manier een relatie hebben met macht op politiek, zoals Da Vinci dat had en zoals Dante dat had. Ik probeer duidelijk te maken dat dat net zo goed een absolute actualiteit heeft, die eigenlijk meer inzicht verschaft over het heden dan mijn destijdse beschouwingen. Vandaar stukken over romaanse kunst, over Florence, of over het Tokugawa-tijdperk.

Ik wil me in de toekomst echt meer met dergelijke zaken gaan bezig houden, niet met het oog van de academicus, niet door anderen onderwezen, maar als iemand, die kijkt met de fraicheur van mensen, die eigenlijk niet zo veel weten maar misschien des te meer zien.

J. Bernlef

Werd als Hendrik Jan Marsman op 14 januari 1937 geboren in Sint Pancras(Noord-Holland). Oefende verschillende beroepen uit tot hij zich in 1964 geheel aan het schrijven wijdde. Was samen met G. Brands en K. Schippers mede-oprichter en redacteur van het tijdschrift 'Barbarber' (1958-1971). Sedert 1977 is hij redacteur van 'Raster'.

Publikaties: Kokkels (gedichten, 1960), Stenen spoelen (verhalen, 1960), Morene (gedichten, 1961), De overwinning (novelle, 1962), Dit verheugd verval (gedichten, 1963), Onder de bomen (verhalen, 1963), Barbarber, een keuze uit dertig nummers (met G. Brands en K. Schippers, 1964), Stukjes en beetjes (roman, 1964), Wat zij bedoelen (met K. Schippers, interviews, 1965), Ben even weg (gedichten, 1965), Paspoort in duplo (roman, 1966), De schoenen van de dirigent (gedichten, 1966), Een cheque voor de tandarts (met K. Schippers, documentaire, 1967), De schaduw van een vlek (verhalen, 1967), Souvenirs d'enfance (met Louis Andriessen, muziek en teksten, 1967), De pyromaan (met Carl Olof Bernhardson en Bob Langestraat, roman, 1967), Bermtoerisme (gedichten, 1968), De dood van een regisseur (roman, 1968), De verdwigning van Kim Miller (verhalen, 1969), Het Testament van De Vliegende Hollander (gedichten, 1969), Charles Ives (met Reinbert de Leeuw, biografie, 1969), Wie a zegt (essays, 1970), Ga jij de klas maar uit (schoolboek, 1970), Hoe wit kijkt een eskimo (gedichten, 1970), Het verlof (roman, 1971), Rondom een gat (een winterboek, 1971), De maker (roman, 1973), Grensgeval (gedichten, 1972), Sneeuw (roman, 1973), De stoel (verzameling, 1973), Sterf de moord (toneel, 1973), Het komplot (verhalen, 1974), Hondedromen (verhalen, 1974), Brits (gedichten, 1974), Bajesmaf (met Siet Zuyderland, documentaire, 1974), Meeuwen (roman, 1975), In verwachting (toneel, 1975), Zwijgende man (gedichten, 1976), De man in het midden (roman, 1976), Deuren (toneel, 1977), Gedichten 1960-1970 (1977), Het ontplofte gedicht (essays, 1978), Anekdotes uit een zijstraat (verhalen, 1978), Een prop is minder dan niets (tekst bij tekeningen van Siet Zuyderland, 1978), Nachtrit (toneel, 1979), Stilleven (gedichten, 1979), De ruïnebouwer (verslag en schouwspel, 1980), De kunst van het verliezen (gedichten, 1980), Onder ijsbergen (roman, 1981), Perfektie met een gaatje (jazz-kronieken, 1981), Alles teruggevonden/niets bewaard (gedichten, 1982),



Regen (keuze uit de verhalen, 1982), Winterwegen (gedichten, 1983), Hersenschimmen (roman, 1984), Verschrijvingen (poëzie, 1985).

Bekroond met de Reina Prinsen Geerligsprijs in 1959 voor de dichtbundel 'Kokkels', met de Poëzieprijs van de gemeente Amsterdam in 1962 voor de bundel 'Morene', met de Van der Hoogtprijs in 1964 voor de dichtbundel 'Dit verheugd verval', met de Vijverbergprijs van de Jan Campertstichting in Den Haag in 1979 voor de roman 'De man in het midden', met de Constantijn Huygensprijs in 1984 voor zijn gehele oeuvre.

Vertalingen: Stig Dagerman: Het verbrande kind (1962), Stig Dagerman: Natte sneeuw (1965), Marianne Moore: Een veldmuis in Versailles (1968), Per Olof Sundman: Twee dagen, twee nachten (1968), Jöran Palm: Een onrechtvaardige beschouwing (1969), Per Olov Enquist: Het rekord (1971), Lars Gustafsson: Het vaderland onder de aarde (1980), Elizabeth Bishop: Een wonder als ontbijt (1980), Sven Lindquist: Wu Tad-Tzu, een mythe (1980), Lars Gustafsson: De dood van een imker (1981), Tomas Tranströmer: Nachtzicht (1982).

Dit interview verscheen in maart 1984.

- Je bent in 1958 de literatuur ingestapt met een eigen tijdschrift, 'Barbarber', dat tot in 1971 is verschenen. Het merkwaardige van 'Barbarber' was dat het niet alleen literaire teksten, maar ook krantenberichten, opsomlijstjes en andere 'ready mades' publiceerde. 'Barbarber' en 'Gard Sivik' hebben toen het nieuw-realisme, dat reeds in de beeldende kunsten in Amerika en Frankrijk bestond, in de Nederlandse literatuur geïntroduceerd. Was er een wezenlijk verschil in de opvattingen van 'Barbarber' en 'Gard Sivik', dat later in het blad 'De Nieuwe Stijl' zou opgaan?

- Om het historisch helemaal juist te zeggen, moet ik beginnen met op te merken dat ik 'Barbarber' niet mee heb opgericht. Ik heb niet echt aan de wieg van dat blad gestaan. Ik was in die tijd in Zweden. Het blad is in feite opgericht door G. Brands en K. Schippers. Ik weet nog goed dat ik in Zweden een brief van Brands kreeg, dat ze een blad wilden beginnen en of ik zin had om mee te doen. Toen ik in Nederland terug was heb ik meegedaan.

'Barbarber' was aanvankelijk een gestencild blad met een oplage van 100 exemplaren. We maakten er maar zo weinig omdat K. Schippers het omslag met de hand schreef. Meer dan honderd exemplaren werd hem te pijnlijk en mijn handschrift en dat van Brands waren onleesbaar. Later werd het blad door Querido gedrukt. In de eerste twee nummers stonden wij onder onze echte namen: Gerard Bron, Gerard Stigter en Henk Marsman. In nummer drie keerden wij onder pseudoniemen terug: G. Brands, K. Schippers en J. Bernlef. Veel mensen dachten in het begin dat het om drie andere figuren ging.

Wat 'Barbarber' en 'Gard Sivik' betreft. Wat ons heel sterk onderscheid van de ready made en keuzeteksten die 'Gard Sivik' opnam, was dat wij ons ontzettend interesseerden voor datgene waar geen aandacht aan werd besteed omdat men het ondramatisch, lullig, onbelangrijk, futiel vond. Het niet-dramatische had bij ons steeds de voorkeur, terwijl in 'Gard Sivik' veel dramatischer werd uitgepakt in de keuze van ready mades. Er was van onze kant geen animositeit ten opzichte van 'Gard Sivik', hoogstens onbekendheid en misschien een wat matte onverschilligheid. Later hebben we een heel nummer van 'Barbarber' besteed aan een interview van Henk Hofland met de redaktie van 'De Nieuwe Stijl'. Dat was natuurlijk behalve dat wij er sympathiek tegenover stonden, ook een beetje gericht tegen de neiging van kritici alles in hokjes en vakjes onder te brengen, in stromingen die elkaar persé in de haren dienen te zitten.

- *Hadden jullie al vanaf het begin die theoretische achtergrond, die typerend zou worden voor de Barbarberdichters?*

- In hoeverre kun je bij een dergelijk lichtvoetig tijdschrift als 'Barbarber' met zulke zware termen als theoretische achtergrond aankomen? Natuurlijk lagen er wel wat ideeën aan ten grondslag. In de eerste plaats: de scheiding tussen literaire teksten en andere teksten leek ons niet opportuun. We vonden dat er veel slechte literaire teksten werden geproduceerd en dat er veel tekstmateriaal buiten de literatuur was dat veel interessanter was. Bij onze keuze aan teksten lieten wij ons leiden door onze voorkeur voor het soort zaken dat zich aan de rand van onze aandacht bevond, waar dus bijna niets meer over te melden valt: een auto die nog net voor een dwars op de weg liggende balk kan stoppen, een bijna-gebeurtenis. Later ontdekten we in oude dadaisten als Schwitters, Arp en ook nonsens-dichters als Edward Lear en Lewis Carroll geestverwanten. De literatuur als verstrooiing, als een milde grap waar toch ook ernst aan te pas kwam. Een van de belangrijkste resultaten, nu achteraf gezien, vind ik dat we iemand als Jan Hanlo hebben weten aan te zetten tot het schrijven van korte, zeer geniale prozastukjes. Vanaf het begin ademde het blad een gezonde relativiteit ten opzichte van alles.

- *Jullie zaten dus dichter bij het Dadaïsme dan bij het nieuw realisme?*

- De mentaliteit van dada was ons lief, al bezaten wij natuurlijk niet dat militante van 'weg met de kunst'. Door de keuze van onze teksten vervaagden wij de grens tussen wat als kunst werd geaccepteerd en wat niet. Het nieuw realisme interesseerde ons door de overeenkomst in het isoleren van objekten, meestal bestaande uit afval van de maatschappij; het onbelangrijke. Ook Zero, de Nul-kunst die in 'De Nieuwe Stijl' aan bod kwam had onze voorkeur door het minimale, het alleen nog maar exposeren van materialen, zonder verder kommentaar. Maar wij wilden helemaal niets vernieuwen, wij dachten niet na over richtingen, stromingen, zoals wel bij 'Gard Sivik' en later 'De Nieuwe Stijl'.

- *In 1960 debuteerde je met de dichtbundel* Knokkels, *die een jaar later gevolgd werd door* Morene. *Daar kun je toch moeilijk de stellingen, verdedigd in 'Barbarber', in herkennen*.

- Het is natuurlijk altijd een beetje een ambivalente kwestie geweest. Leg je die bundels naast 'Barbarber' dan zijn er wel raakvlakken maar ook sterke verschillen. Ik was sterk beïnvloed door de Vijftigers, speciaal door Lucebert en Claus en in het buitenland: Dylan Thomas.

De lyriek, het spontane en brutale ervan. Ronkende woordmotoren. Zelf monteerde ik al gauw een geluiddemper op mijn uitlaat. De pose van de dichter, de kunstenaar, was mij vreemd. Maar de taal als zelfstandig fenomeen is altijd belangrijk voor mij geweest. Misschien omdat ik eigenlijk komponist had willen worden? Binnen de redaktie van 'Barbarber' was ik ook de meest literaire zal ik maar zeggen. Het merendeel van de specifiek literaire teksten werden door mij binnengehaald. Schippers en Brands waren puurder. Mijn instelling is altijd veel eclectischer geweest.

- *Je was toen erg geboeid door het geheimzinnig mechanisme dat bepaalt wat tot de kunst behoort en wat tot het triviale, het alledaagse. Het was precies die grens die je intrigeerde. En als grote voorloper erkenden jullie Marcel Duchamp*.

- Het ging eigenlijk zo. Onze kennis van wat er zich allemaal in Europa en Amerika afspeelde tegelijkertijd met 'Barbarber', en wat er al eerder, in het Dadaïsme en dergelijke, was gebeurd, heeft zich pas gaandeweg gevormd. We waren ook maar jonge jongens, aardige jongens. Wat wisten wij van kunst? Niet zo veel. Dus kwam Duchamp ook in een wat later stadium binnenrollen. De ontdekking van wat wij de 'bevestigende ironie' noemden. Dus niet het tegenovergestelde poneren van wat je bedoelt maar streven naar produkten, gebaren die nog buiten iedere klassificatie vielen. De intelligentie van Duchamp was imponerend. Ook dat hij ieder idee tot de uiterste konsekwentie doordacht en er dan mee stopte. Nu Duchamp dood is en je zijn hele oeuvre kunt overzien, wordt het alleen maar rijker. Het was niet alleen maar anti-kunst, maar ook een poging een oeuvre te scheppen dat zich aan iedere interpretatie zou onttrekken. Er lopen ook lijnen naar symbolistische opvattingen en mythen, lees het boek van Octavio Paz over Duchamp er maar op na. Over Duchamp is veel onzinnigs beweerd. Hij zou er om gelachen hebben. Zijn invloed is niet altijd een goede geweest. Zijn gebaren zijn door veel kunstenaars na hem gebanaliseerd. Iedereen die in zijn voetspoor trad maakte zich belachelijk. Het is een typische eenmanszaak, Duchamp. Hij heeft alles doordacht en zelf gemaakt, er is geen ruimte voor anderen om verder te werken, zoals bijvoorbeeld in het werk van Picasso.

- *Je derde bundel* Dit verheugd verval *(1963), lijkt me een typische overgangsbundel*.

- Dat mag je wel stellen, ja. Je ziet er nog wel een aantal van die echt

talige gedichten, maar toch al veel meer van die descriptieve, noterende, observerende poëzie. In die tijd las ik ook het werk van Amerikaanse dichters: William Carlos Williams, Marianne Moore, Elizabeth Bishop. De hartstochtelijke aandacht voor het gewone in die poëzie, waardoor de kleinste dingen weer gingen glanzen. De keuze van het materiaal ook: het armtierige, de waardigheid van het alledaagse waarzonder de dramatiek niet kan bestaan.

- *Je wilde toen de aandacht vestigen op wat doorgaans onopgemerkt bleef, op wat je noemde 'de blinde plekken in onze aandacht'. Wat was nu de ingreep van de dichter in de werkelijkheid?*

- Het isoleren, omkaderen van hele kleine zaken, die daardoor in de aandacht van de lezer veranderden. De invloed van Marianne Moore op mijn poëzie was in die tijd groot. Zij had geschreven, in haar gedicht 'Poëzie':

> Ook ik houd er niet van: er bestaan belangrijker dingen buiten
> al dit gebazel.
> Wanneer men poëzie leest echter, en met een volkomen
> minachting ontdekt men er tenslotte toch ruimte voor het
> authentieke in.

Zij gebruikte veel citaten, uit de meest ongelijksoortige bronnen. Dat deed ik ook. Ik laste citaten in over kikkers, kakkerlakken, uit tijdschriften en wetenschappelijke publikaties waardoor er breuklijnen ontstonden in de verwachtingspatronen van de lezer: ruimte voor het authentieke dat verborgen ligt onder een deken van geaccepteerde gezichtspunten en formuleringen.

- *Maar was veel van die nieuw realistische poëzie niet beperkt tot een mimesis van de zichtbare werkelijkheid, terwijl een gedicht toch een werkelijkheid op zichzelf moet zijn?*

- Hier formuleer je de twee vigerende poëtica's. In de ene is sprake van reflektie op ervaringen, een terugblik in woorden. In die poëzie vind je veel anekdotiek en melancholie: alles gaat voorbij. Terwijl in de andere, de poëtica van het modernisme, zoals die ontwikkeld is door Mallarmé en anderen, alle energie in het gedicht zelf wordt gestopt: 'Het gedicht als een veld van aktie', zoals Williams het eens heeft geformuleerd. Hier geen sprake van het konstateren van de voorbijgaande tijd, maar een poging om met behulp van taal je in het gedicht teweer te stellen, iets te maken dat niet direkt verkruimelt. 'Weg met het imperfectum', zoals jullie grootste dichter ooit eens heeft geroepen.

In mijn ‘Barbarbertijd’ helde ik meer over naar de eerste poëtica. De wereld was belangrijker dan de poëzie. Langzamerhand ben ik naar de tweede poëtica opgeschoven. Een proces van lezen, schrijven, nadenken. Het gedicht moet geen produkt zijn, maar een proces. Je moet natuurlijk bij alles wat ik over ‘Barbarber’ zeg niet uit het oog verliezen dat het in de eerste plaats een blad van drie vrienden was. Het is veel meer een blad over een vriendschap dan een echt specifiek literair blad, al worden er nu deftige universitaire studies over geschreven. We vonden het leuk om dat blad te maken en dat zijn we daarom ook nog lange tijd blijven doen. Het blad heeft wel invloed gehad, nooit veel abonnees, zoals bij praktisch alle tijdschriften die echt van belang zijn gebleken.

- *In* Een cheque voor de tandarts *(1967) schrijf je ook dat je er naar streefde ‘de eigen persoonlijkheid en problematiek zo weinig mogelijk of in ieder geval zo indirect mogelijk op de voorgrond te laten treden’. Een persoonlijke expressie was dus voor jou op dat ogenblik uit den boze.*

- T.S. Eliot heeft er al eens op gewezen dat het zogenaamd ‘onpersoonlijke’ alleen bereikt kan worden door de grootste mogelijke persoonlijke inzet. Natuurlijk schrijf ik op grond van emoties, die zich in de tekst als het ware verpoppen. In wezen gebeurt dat in iedere tekst. Buiten de tekst kun je nergens een beroep op doen, al proberen veel literaire journalisten dat in navolging van hun kollega's bij de schandaalpers wel. Ik heb een afkeer van deze ordinaire neiging het werk te banaliseren door goedkope psychologie (dit boek schreef hij omdat hij in de oorlog zat ondergedoken enz. enz.).

- *Het waarnemen, het kijken, speelt in je poëzie een bijzonder grote rol. Een bundel heet zelfs* Hoe wit kijkt een eskimo *(1970). Ook heb je eens gezegd: ‘Kijken is voor mij een soort equivalent van denken.’ Hoe bedoelde je dat?*

- Veel mensen denken bij het begrip kijken aan zoiets als een fototoestel, een volstrekt objektieve manier van registreren. Maar dat is het niet natuurlijk. Het is kultuurbepaald, bepaald door het landschap waar je je in bevindt, door je interesses van dat ogenblik. Het valt niet los te zien van het denken. Dat zet meteen het heel concept ‘werkelijkheid’ tussen haakjes. Wanneer je dat eenmaal door hebt, blijk je alle vrijheid van de wereld te bezitten, kun je die werkelijkheid als aanleiding en niet langer als doel gaan gebruiken. Ook de taal die mensen gebruiken leidt tot een eenduidige wereld waarin het detail is vervangen door het algemene idee. Daar werk je als dichter tegen in.

- *De verbeelding hoort ook tot de werkelijkheid?*

- Het is een vaag begrip. Zoiets als ziel, libido. Maar ik weet uit eigen ervaring dat er een soort geestkracht bestaat die niet aflatend bezig is op prikkels uit de werkelijkheid te reageren. Dat mondt uit in verhalen, romans, gedichten. Op een bepaalde manier horen die natuurlijk bij de werkelijkheid: het worden boeken. Maar gaan die boeken *over* de werkelijkheid? Een boek laat zien hoe die geestkracht er bij een bepaald iemand uitziet. In hoeverre hij in staat is zich door het manipuleren met taal los te maken van de geijkte ideeën en observaties, in hoeverre hij in staat is een eigen werkelijkheid te scheppen.

- *In de bundel* Hoe wit kijkt een eskimo *komt een gedicht voor 'Over realisme', waarin je zegt dat realisme eigenlijk niet bestaat*.

- Er bestaan alleen maar gezichtspunten. Eén blik in een psychiatrisch handboek kan je daarvan overtuigen. En zelfs zulke vanzelfsprekende dingen als het zien van perspektief moeten worden aangeleerd. Zie Piaget. Ik was nogal onder de indruk toen ik in de jaren zestig in een artikel over een expeditie in Afrika las dat men daar een pygmeeënstam had ontdekt die in een dicht oerwoud woonde. Men had een paar stamleden per vliegtuig meegenomen naar de rand van het oerwoud, de savanne. Die mensen raakten zeer opgewonden toen ze in de verte een troep olifanten zagen lopen. Ze zagen geen olifanten in de verte maar miniatuurolifantjes! Realisme in de kunst bestaat dus niet, behalve in het geval van het tot kunst verklaren van de werkelijkheid, zoals bij de ready mades van Duchamp, de alledaagse geluiden van John Cage, het exposeren van alleen maar materiaal. Maar dat zijn niets dan gebaren, die op een bepaald ogenblik misschien wel zin hadden om weer eens de grenzen te verleggen, maar die verder niets opleveren. Ze behoren nu de kunstgeschiedenis toe.

- *Maar in je Barbarbertijd had je er wel wat aan want toen beweerde je dat poëzie gewoon op straat lag*.

- Dat ging meer over de materiaalkeus, het onderwerp. Maar daarna begint het pas. In die tijd dachten Schippers en ik ook verschillend over de functie van taal. Voor Schippers was de taal toen in de eerste plaats drager van ideeën, voor mij was de manier waarop iets opgeschreven werd onlosmakelijk met het idee of onderwerp verbonden. Dat dédain voor het materiaal kwam een beetje bij Duchamp vandaan denk ik. Die had vreselijk de pest aan de lucht van olieverf. Dat geschilder vond hij maar dom. Een begrijpelijke reaktie op het wat burgerlijke van het impressionisme. Maar je ziet dat iedereen nu weer de olieverf aan het ontdekken is.

- *Wijst de titel* Bermtoerisme *(1968) niet op een tussenpositie, ergens tussen natuur en cultuur?*

- Dat klopt. Misschien heeft het ook te maken met het feit dat ik aan de rand van Amsterdam ben opgegroeid. Je hoorde bij de stad, maar je hoefde maar een zandlandje over te steken en je liep door weilanden, kwam in een uitgestrekt tuindersgebied terecht. Ik heb daar later in *Brits* nog eens een gedicht over geschreven waarvan het slot luidt:

> Zo is het altijd gebleven, halverwege
> merkwaardig soort avant-gardist zo'n bermtoerist
> gemeubileerd avonturieren d.w.z. los zand
> met daartussen scharnieren.

Een niet onprettig soort ontheemd zijn heb ik daaraan overgehouden. Ik wissel graag van gezichtspunt, reis graag. De sensatie van anonimiteit wanneer je ergens voor het eerst bent.

- *Het zwijgen en de stilte spelen een belangrijke rol in je werk. Reeds in de bundel* Dit verheugd verval *(1963) schrijf je: 'Zoals ik iets dat verzwegen moet blijven / het beste verzwijg met een woord'. Later heb je de bundel* Zwijgende man *(1976) gepubliceerd, waarin het zwijgen het hoofdthema wordt, en ook de roman* Meeuwen *(1975) waarin het personage door keelkanker tot zwijgen is gedwongen. Het zwijgen blijkt iets dat nagestreefd moet worden*.

- Ja, ik denk dat dat een beetje te maken heeft met de onoplosbare kwestie dat wij, juist door ons denken, niet bij de wereld horen en dat wij daar zo dicht mogelijk bij wensen te komen, iets dat alleen door dood te gaan te bereiken valt, maar dan weet je het dus niet meer. Daar komt nog bij dat het merendeel van het materiaal waaruit de wereld bestaat zwijgt. Dus of denken en spreken nu wel zo hoog gewaardeerd moeten worden? Maar er is ook het zwijgen op het niveau van de literatuur. Je hebt literatuur die alles invult, waar alles stapje voor stapje is voorbereid. De lezer leest de tekst en als hij die uitheeft is het ook echt uit. Ik streef naar een tekst die niet gladgestreken is, maar waarin talloze breukvlakken aanwezig zijn. Als je die tekst leest ontstaat er al lezende een tweede tekst die weliswaar niet uitgeschreven is, maar tijdens het lezen met behulp van de eerste ontstaat.

- *In 1977 ben je redacteur geworden van 'Raster', dat een heel ander soort literatuur voorstaat dan 'Barbarber' toen. Je hebt daar wel een merkwaardige evolutie doorgemaakt of voel je je ook een randfiguur binnen de redactie van 'Raster'?*

- Dat heeft met die evolutie van poëtica's te maken waar ik zostraks over sprak. Ik herinner me dat ik in 1970 al heb deelgenomen aan een gesprek over de moderne Nederlandse poëzie en het proza in het toen nog door H.C. Ten Berge alleen geredigeerde Raster. Ik zat daar toen nog als een vreemde eend in de bijt tussen Vogelaar, Ten Berge, Kouwenaar en Bloem. Zelf vind ik die evolutie logisch. Hoe je je hele leven in een soort realisme of naturalisme kunt blijven hangen zonder dat je dat de keel uit gaat hangen begrijp ik niet. Maar die overgang naar de redaktie van 'Raster' werd hier geloof ik gezien als een soort verraad, of als een soort plotselinge bekering tot het verkeerde geloof. Ik werd door Hans Ten Berge gevraagd om in een Raster nieuwe stijl zitting te nemen. Op dat moment vond ik de Nederlandse literatuur weer afglijden naar een wat provinciaals niveau waarop het gezonde boerenverstand weer de boventoon begon te voeren. 'Raster' moest daar een soort tegengewicht tegen vormen en doet dat nog steeds. Aanvankelijk is het blad met grote animositeit begroet, wat meestal in zwijgzaamheid tot uiting kwam. Maar op het ogenblik kan men het eenvoudigweg niet meer doodzwijgen omdat men (al gebeurt dat dan wel weer stilzwijgend) moet toegeven dat het het beste tijdschrift van Nederland is. Dat komt enerzijds door de formule - je kunt met 4 nummers per jaar zaken heel goed voorbereiden - anderzijds omdat de redaktieleden elkaar de gelegenheid geven hun eigen voorkeuren in de vorm van themanummers uit te werken. Er bestaan zeker verschillen in opvatting, maar over één ding zijn we het eens. Literatuur moet een avontuur zijn. Niet alleen het lezen ervan maar vooral het schrijven. Ik zie de hele kunst als een soort onderbewuste van de maatschappij. Daar komt aan de oppervlakte wat maatschappelijk wordt onderdrukt, waar taboe's op rusten. Kunst speelt zich altijd in de gevarenzone af.

- *Eveneens in 1977 publiceerde je de verzamelbundel* Gedichten 1960-1970. *Mochten we die bundel zien als het afsluiten van een periode in je poëzie?*

- De bundel eindigt met 'Drie schietoefeningen (in de richting van Gerrit Kouwenaar)', dus dat is wel duidelijk ja. Dat klinkt ambivalent en zo is het ook wel bedoeld. Zo talig als Kouwenaar of Faverey zal mijn werk wel nooit worden. Daarvoor ben ik teveel een schetser, iemand die in het voorbij gaan dingen noteert. Het spontane van de direkte inval is mij liever dan het eindeloos doorgewerkte thema. Daarom schrijf ik ook zelden cyclussen. Het beest dat het meest met mijn gedrag overeenstemt is, zoals ik in een paar gedichten heb ge-

schreven, de huismus. Laagbijdegronds, onopvallend en onder alle omstandigheden en overal te vinden met zijn onrustig gehip.

- *Sedert de bundel* Brits *(1974) is je poëzie weer lyrischer geworden*.

- Wat is dat precies, het lyrische? Ik heb er een paar jaar geleden eindelijk eens iets zinnigs over gelezen in de 'Mémoires' van Nadjezjda Mandelstam. Zij geeft daar een gedachte van Anna Achmatova weer: Eerst klinkt een 'niet aflatende soort woordeloze melodie in je oren, eerst nog geheel zonder vorm, maar alleen steeds preciezer'. En: 'Op een bepaald moment kwamen door de melodie heen woorden naar voren en dan begonnen de lippen te bewegen. Waarschijnlijk bestaat er overeenkomst tussen de werkwijze van een komponist en een dichter, en is het optreden van woorden het kritieke moment dat deze twee vormen van creativiteit van elkaar onderscheidt.' Dat komt in ieder geval overeen met hoe een gedicht bij mij ook vaak begint. Zonder dit lyrische principe is er geen poëzie mogelijk, denk ik. In mijn laatst verschenen bundel, *Winterwegen* is het verhulder aanwezig, maar het is er wel. Maar mijn muzikaliteit ligt meer in de lijn van Monk dan van Mozart.

- *In de roman* De dood van een regisseur *(1968) wordt een thema behandeld dat reeds in de verhalenbundel* De schaduw van een vlek *(1967) aan bod kwam, nl. de fascinerende verhouding van werkelijkheid en verbeelding. Dit is een thema dat vaak terugkeert in je werk*.

- In Nederland noemt men al gauw alles 'experimenteel' dat van een voor mij vanzelfsprekend principe uitgaat, namelijk: dat de roman een werk van de verbeelding is. Schrijvers als Lawrence Sterne en Jean Paul hebben dat al in de achttiende eeuw naar voren gebracht. Maar de Nederlander is een wantrouwend persoon die pas van kunst gaat houden als het 'lijkt'. Ieder kunstwerk maakt weliswaar gebruik van de werkelijkheid, maar alleen om haar anders te rangschikken, nieuw te maken. Het speelt zich af op het terrein van de vrijheid. Alle belangrijke schrijvers van de 20ste eeuw bevinden zich op dat terrein: Kafka, Nabokov, Borges, Beckett, Joyce.

- *De belangrijkste Nederlandse auteurs van nu doen het toch ook*.

- Het gevaar van maniërisme ligt vreselijk op de loer. Voor dat je het weet wordt het een wat vrijblijvend spel. Nabokov ontkomt er in zijn latere werk niet helemaal aan (alhoewel ik daar meteen aan toe moet voegen dat ik enorm schatplichtig ben aan die man; van hem heb ik het vak geleerd), en ook Italo Calvino in zijn laatste boek 'Als op een

winternacht een reiziger...' is me wat té spielerisch. Het interessantste vind ik op dit moment de romans van K. Schippers.

- *Foto's en film komen vaak voor in je werk, ook in* De dood van een regisseur. *Dit houdt natuurlijk verband met je belangstelling voor de werkelijkheid, die niet te achterhalen blijkt. Je kunt de foto ook zien als een gestold moment*.

- Het paradoxale is juist dat de foto doordat hij stolt, bewijst dat niets valt tegen te houden. Ik zie er precies het tegenovergestelde in als wat de meeste mensen erin zien. Voor mij is een foto het bewijs dat iets definitief voorbij is, weg, terwijl andere mensen de illusie koesteren dat ze er iets mee vast kunnen houden. Dat is het merkwaardige. Ik geloof dat het Roland Barthes was, die eens gezegd heeft 'Iedere foto is een doodsbericht.' En dat is ook zo. Niet voor niets figureren er zoveel foto's en fotografen in de Nederlandse poëzie: het is bijna een embleem voor wat het gedicht is: een gevecht tegen de tijd dat iedere keer weer wordt verloren omdat wij zelf tijd zijn, omdat je jezelf niet tegen kunt houden. De foto's die mij overigens het meeste intrigeren zijn de foto's waar niet veel opstaat, foto's die net als een tekst, verwijzen naar iets buiten hun kader. De meeste foto's vertellen een heel verhaal, kant en klaar. Maar alleen die spaarzame foto's hebben een kans om niet bij de eerste blik te overlijden omdat ze raadsels opgeven aan de kijker.

- *Je blijkt ook sterk geboeid door de gelijktijdigheid. Als je een gebeurtenis vermeldt, dan wil je ook alles wat op andere plaatsen op hetzelfde moment gebeurt, vermelden. Dit heeft als gevolg dat je tot een 'open' kunst komt. Alles kan op ieder ogenblik erbij betrokken worden. Maar anderzijds ben je natuurlijk verplicht om voortdurend te selecteren, te kiezen. Dat bemoeilijkt wel die openheid*.

- In literatuur is weergave van simultane gebeurtenissen niet mogelijk (zoals bijv. in de muziek). Dat is voor mij al voldoende reden om het toch te proberen. Maar het gaat ook om iets anders. Veel kunst bestaat uit een duidelijke voorgrond en een achtergrond. Het drama, het verhaal is alles overheersend. Ik ben geïnteresseerd in het stadium waarin het verhaal zich nog niet heeft gevormd, waarin nog van alles ordeloos rondzwemt. Ordening wordt me vaak te glad, te glijdend. Ik loer op die kleinigheden, op die halfbewuste gebaren die nog een patina van authenticiteit hebben. Het is alsof je jezelf betrapt. Al schrijvende probeer ik die details naar boven te krijgen en zo een sfeer te scheppen waarin het kijken, het denken nog niet tot een beslissing

is gekomen. Natuurlijk moet je kiezen. Je moet datgene kiezen dat raadselachtig is, waar geen eenduidige oplossing voor kan worden gegeven, iets dat uitstraling bezit.

- *Het prozaboek* De verdwijning van Kim Miller *(1969) wordt op het omslag voorgesteld als 'een roman over een fotomodel, vervat in een verhalenbundel'. Dit was louter een spel met de vorm*.

- Niet louter. Het idee was dat iemand pas dood is wanneer niemand meer aan je denkt. Ik gaf drie momenten waarop nog even over die dame wordt gedacht. In de tussentijd wordt er niet over haar gedacht. Als ik konsekwent was geweest had ik de overige bladzijden van het boek wit moeten laten. De uitwerking van het idee is niet helemaal geslaagd. Ik beschouw het nu maar als een verhalenbundel.

- *Centraal in vele boeken staat de relatie van werkelijkheid en verbeelding. De grens tussen beide verdwijnt in je boeken*.

- Ik heb het al eerder gezegd, de literatuur behoort tot het terrein van de verbeelding. En het is maar de vraag of je met het concept 'werkelijkheid' ver komt. Eén joint is al genoeg om je te overtuigen dat de wereld is zoals wij hem zien.

- *Je maakt een overmatig gebruik van details in je proza. Henry James sprak reeds over de 'accumulation of details', wat hij typerend vond voor goed proza. De details dienen bij jou niet om de illusie van werkelijkheid op te roepen. Welke functie hebben zij dan?*

- Waar James op doelt is vaker typerend voor slecht proza, slechte kunst. De tekeningen van Norman Rockwell en zo. De overvloed aan details in mijn boeken hebben tot doel de keten van oorzaak en gevolg los te maken, het verschil van voor- en achtergrond te miniceren. Er is bijna geen sprake van voortgang, van dynamiek, eerder van aarzeling, stilstand, het pijnlijk lang staren naar een plek in de hoop dat er iets gebeurt, iets onvoorspelbaars. De dramatiek van het 'verhaal' wordt juist ondersteund door aan te geven hoe toevallig zij tot stand is gekomen, hoe anders het ook had kunnen lopen.

- *Soms gebruik je ook symbolische elementen, die niet zo een duidelijke functie in het boek hebben, zoals bijv. het eekhoorntje en de tuinkabouter in* De schaduw van een vlek *of de steeds terugkerende hond in* De dood van een regisseur.

- Nee, ik imiteer symboliek, probeer te laten zien hoe een dergelijk ordeningsprincipe de boel vaak teveel vereenvoudigt, te snel naar een

oplossing drijft. En wat die honden betreft. Overal zijn altijd honden bij mij te vinden terwijl ik toch een gezonde hekel aan ze heb. Ik vermoed dat zij iets te betekenen hebben. In de Egyptische mythologie begeleiden ze hun bazen naar het dodenrijk. Misschien is het dat. Het zou aardig kloppen al schrijf ik die honden er niet met opzet in. Ze blaffen ook zelden in mijn werk. Zwijgend kijken ze naar het doen en laten van mijn figuren met hun vochtige, sentimentele ogen.

- *De roman* De maker *(1972) handelt over het authenticiteitsprobleem. De titel doet mij denken aan J.L. Borges, die immers ook een boek 'El Hacedor' heeft genoemd. Ik weet niet of dat zo bedoeld was*.

- Ja, bewust. Ik was en ben nog altijd gefascineerd door het fenomeen van het vervalsen omdat het zulke duidelijke vraagtekens zet bij het zelden door iemand in twijfel getrokken verhouding tussen de maker en zijn werk. In 1970 las ik een boek 'Fake' van Clifford Irving. Het ging over het leven van een Hongaarse meestervervalser, Elmyr de Hory. Daar staat een prachtig verhaal in. Elmyr de Hory maakte een Matisse (geen echte vervalsing dus, maar een tekening 'in de stijl van') en liet die tekening door iemand aan Matisse zien met de vraag of hij hem wilde signeren omdat hij dat waarschijnlijk vergeten was. Matisse 'herkende' de tekening en zette er zijn handtekening onder. Hup, een echte Matisse was geboren. Tja, hoe echt is een boek? Dat stond ook op de omslag van *De Maker* maar het heeft geen kritikus aan het denken gezet.

Ik wilde een boek schrijven over het leven van Han Van Meegeren, de schilder die bekend werd door zijn Vermeer-vervalsingen. Geen biografie want die bestond al en het biografische interesseerde me niet (Van Meegeren was eigenlijk een vervelende, rancuneuze man). Nee, wat me fascineerde aan de vervalser was dat hij in zijn vervalsing verdwijnt. Zo gauw de vervalsing voor echt wordt geaccepteerd moet hij er verder het zwijgen toe doen. Het boek eindigt dan ook met het zetten van de handtekening van Vermeer. Op dat moment wist de held van het verhaal zichzelf uit.

De titel heb ik dus van Borges gepikt. De plot is uit een boek van Nabokov, 'The real life of Sebastian Knight', een pseudo-biografie over een door Nabokov verzonnen schrijver. Een van de plots van diens boeken heb ik als uitgangspunt voor het boek genomen: het hele boek speelt zich in de late delirerende uren van een stervende man af. Er komen figuren in voor uit romans van Scott Fitzgerald en uit een verhaal van Salinger. Het boek zit vol van dergelijke grappen. Het is ook met opzet in een wat vreemde, 'geleende' stijl geschreven.

- *Het thema van de mislukking komt ook vaak terug. Dat was reeds het geval in* De maker, *maar ook in* De ruïnebouwer *(1980), een boek over Albert Speer, de architect van Hitler en later zijn minister van bewapening. Dit boek stoelt op echte feiten en het toneelstuk achterin bestaat gedeeltelijk uit authentieke verklaringen. Toch noem je dit boek een pleidooi voor de fictie*.

- Ja. En voor een andere manier van geschiedschrijven. Men is maar al te gauw geneigd om de chaos van het moment achteraf om te toveren in een verhaal met oorzaak en gevolg. Het boek volgt op de voet mijn onderzoek naar een man die, ondanks zijn memoires en dagboeken, als een raadsel op me afkwam, ook in de morele zin: hoe kan iemand dat allemaal doen zonder een spoor van emotie. Speer was vrijwel de enige man met een kulturele achtergrond in dat Nazi zootje.

Het absolute a-morele eraan (niet immorele). Ik meende in hem een type te herkennen dat na de oorlog steeds veelvuldiger op ministeries is te vinden: de koele manager. Toen ik het boek schreef leefde hij nog maar ik ben hem niet op gaan zoeken. Ik wist dat hij zijn geschiedenisverhaal al klaar had. Dat hij mij hetzelfde zou vertellen als Harry Mulisch in 'De toekomst van gisteren'. Nee, ik probeerde aan de hand van kiekjes, films, een bezoek aan de ruïnes die hij heeft achtergelaten een man van vlees en bloed in het vizier te krijgen, misschien wel om hem daardoor voorgoed onmogelijk te maken, zijn gelikte memoires en dagboeken uit te bannen. Maar er was niets, helemaal niets. En zo besluit het boek met delirerende fiktie, de enige manier om nog ergens achter te komen.

- *Waarom noem je Speer nu een ruïnebouwer?*

- Omdat hij een theorie had ontwikkeld over de 'ruïnewaarde' van nog te bouwen gebouwen. Hij (en Hitler) probeerden de toekomst in het heden te realiseren. Megalomane doodsangst was het. En juist die angst maakte hen tot koele moordmachines. Speer kon, net als Eichmann en Höss, zijn daden totaal isoleren van hun gevolgen. In die richting heeft het moderne oorlog voeren zich ook ontwikkeld: de afstand tussen je daad en het gevolg is door de techniek zo groot gemaakt dat ze nauwelijks meer voorstelbaar is.

- *De titel van je jongste roman*, Onder ijsbergen, *kunnen we op twee manieren interpreteren. Hij dient allereerst als decor voor het verhaal dat op Groenland speelt maar je bedoelt ook dat het grootste deel van de realiteit verzwegen wordt en we alleen de top van de ijsberg zien*.

- Hij is inderdaad tweeledig bedoeld: *tussen* ijsbergen, de lokatie, Groenland en *onder* ijsbergen, de mensen in het boek die elkaar niet kunnen begrijpen. Ik laat alleen maar gevolgen zien, geen oorzaken. Dat vind ik ook veel interessanter dan het uitwerken van motieven voor wat mensen doen. Ik vind mensen vaak heel geheimzinnig, juist als ze bijna automatische handelingen verrichten. Ik kan tijdenlang kijken naar een huisvrouw hier aan de overkant. In de omlijsting van het keukenraam voert ze daar handelingen uit. Dat is geheimzinnig. Ik hoef niet te weten wat ze kookt, wat ze denkt. Het zien is voldoende. Ook op het niveau van de tekst heeft de titel betekenis. Ik heb geprobeerd een tekst te schrijven die meer suggereert dan er staat. De woorden zijn niet meer dan het topje van de ijsberg.

- *Dit boek gaat over het botsen van twee culturen, de spanning tussen individu en gemeenschap, die een gevolg van die botsing is, en het probleem van het schrijven als een manier om de waarheid aan het licht te brengen*.

- Niet zozeer de spanning tussen individu en gemeenschap alswel de verschillende en botsende inhouden die er aan het begrip individu worden gegeven: de westerse inhoud en de inhoud die de Inuit eraan geven. Op het niveau van een rechtszaak loopt dat stuk. Op Groenland heb je heel goed kunnen zien hoe de invloed van moderne technologie het individu losweekt uit de gemeenschap. Met behulp van apparaten, motoren e.d. kan hij het leven alleen aan. Dat hij daarmee van zijn omgeving en kultuur vervreemdt merkt hij pas als het te laat is. De aantrekkelijkheid van moderne technologie op volkeren die tot voor kort in alles waren aangewezen op lichamelijke arbeid is heel voorstelbaar en heel menselijk en daarom juist zo tragisch.

Wat het probleem van de ‘waarheid’ betreft. Dat speelt zich in het boek af op het niveau van de onderzoeksrechter Jakob Olsen. Hij faalt, hij komt er niet achter, zoals meer personages in mijn boeken. Wat is dat: de ware gebeurtenissen. Ze zijn in een flits voorbij en daarna begint het vertellen, het verdraaien, de fiktie. Op het niveau van de literatuur bestaat er natuurlijk geen begrip als ‘waarheid’. Literatuur is geen wetenschap.

- *Hoe groeit nu bij jou zo een boek als* Onder ijsbergen. *Komt het oorspronkelijke idee uit een krantebericht?*

- Het oorspronkelijk idee heb ik van een Zweedse vriend, die me jaren geleden het verhaal verteld heeft. Toen heb ik er een korte aantekening van gemaakt. Eerst heb ik geprobeerd er een lang gedicht

van te maken, maar dat mislukte. Toen heeft het een jaar stilgelegen. Maar het idee liet me niet los. Ik voelde dat ik er iets mee moest doen. Toen ben ik ontzettend veel documentatie over Groenland gaan bestuderen. Ik wilde er niet heen, ik had de indruk dat als ik er heen zou gaan de natuur en de omgeving zo overweldigend zouden zijn dat mijn verbeelding daardoor te kort zou schieten, geen ruimte meer zou overhouden. Maar nu het boek er is, blijkt dat een aantal mensen dat er geweest is de situatie herkennen.

- *Sommige titels van je boeken, zoals* Onder Ijsbergen, Sneeuw, Regen *en* Winterwegen *wijzen op een voorliefde voor een koele manier van schrijven*.

- Zo meteorologisch had ik het nooit bekeken, maar je hebt gelijk. Ik kreeg een paar dagen geleden een citaat van Ilse Aichinger van mijn ouders toegestuurd. 'Das Unliterarische. Eine Leserin schreibt mir, an meinen Büchern gefalle ihr das Einfache, Unmittelbare, der 'Versicht auf Kunst' das 'Unliterarische'. Ja, aber gerade das ist die Frucht höchst literarischer Arbeit. Gerade das Allereinfachste ist durch die meisten Arbeitsmühlen gegangen, und bei jedem Mahlgang fällt etwas weg: das Zulang, das Zu-schön, das Zu-glatt, das Zu-viel und vor allem die Schaustellung des Könnens. Was am Ende heraus-kommt, ist das Ergebnis einer strenge Aszese: mein Stil. Wenn meine Leser dann das Letzte fürs Ernste nehmen, so habe ich erreicht, was ich wollte: die unmittelbare Wirkung. Das, was mich immer noch und wieder bei der Stange hält in meinem Beruf, das ist die Lust an der Form, nicht an einer Aussage.' Dat had ik kunnen schrijven. Zo is het precies.

- *Je hebt in je Barbarbertijd ook over Satie geschreven, die de man was van anonieme muziek. Dat houdt ook weer verband met de opvatting van Borges, die voor een versluiering van de auteur is. Jij bent ook een voorstander van anonieme literatuur, in die zin dat je niet direct over je eigen ervaringen schrijft*.

- Het direkt-expressieve, de pure emotie, nee, dat heeft voor mij niet zoveel aantrekkelijks, dat is me niet geheimzinnig genoeg. Borges streeft denk ik niet naar versluiering van zijn eigen auteurschap, hij konstateert dat een tekst zo werkt: waar eerst een schrijvend ego is, is daarna een tekst. In die zin is schrijven ook verliezen, of vergeten wat mij betreft. Aan de hand van de vervalsingsproblematiek waarover we het hadden valt ook eenvoudig aan te tonen dat er geen direkte lijnen lopen van het werk naar de auteur, al kunnen er over-

eenkomsten zijn. Het zal ook wel met karaktereigenschappen te maken hebben. De neiging om langs een omweg tot de kern proberen te komen. Geen angst voor de emotie, wel voor de sentimentaliteit, voor valse gevoelens.

- *Maar je levenswijze bepaalt toch je werk. Het feit dat je bijv. in Zweden bent geweest heeft toch een enorme invloed op je werk gehad*.

- Dat kan ik niet ontkennen. Ik denk dat het vooral het landschap is dat me nog steeds zo boeit. In die enorme uitgestrektheid van bossen en meren worden de menselijke handelingen en beslommeringen weer in hun juiste perspectief gezet. Het is allesbehalve liefelijk, eerder het tegendeel, een natuur die je afwijst, waardoor je moet proberen je ermee te verstaan. Op vakantie zit ik ook liever op een terrasje in Frankrijk, maar het land heeft me zelden een beeld opgeleverd dat in me na bleef leven en waar ik iets mee kon doen. Iedereen heeft zo zijn eigen landschapsvoorkeuren, de mijne gaat uit naar het kale, anonieme.

- *De angst om te vergeten was blijkbaar vroeger een grote drijfveer voor het schrijven. In* De verdwijning van Kim Miller *staat als motto een citaat van Francis Picabia: 'La vie n'a qu'une forme: l'oubli.'*

- Natuurlijk. Alleen door te vergeten kunnen we ons iets herinneren. Het is niet zozeer angst voor het verleden als gefascineerdheid over wat mensen zo gemakzuchtig hun 'verleden' noemen en dat in feite niet iets is dat vastligt maar in voortdurende beweging is, voortdurend verandert. Ik ben niet zo geobsedeerd door het vergeten als Proust was door de mechanismen van de herinnering. Ik ben op het ogenblik bezig met een boek dat zich heel letterlijk met het vergeten bezig houdt. Het gaat over een man die, vrij plotseling, gaat dementeren. Wat gebeurt er in dat proces. Niemand die het precies weet. Je kunt het alleen aan de buitenkant signaleren. Maar als je het van de buitenkant observeert wordt het al gauw zielig. Ik wilde mij op dat onbekende gebied van een dementerende geest begeven. Het moest dus een boek worden dat zich in de binnenwereld van de hoofdpersoon afspeelt. Dat had ik jaren niet meer gedaan. Het boek heet *Hersenschimmen* en dat is tenslotte alles wat er van je leven overblijft. Ik denk dat ik uit het probleem ben hoe je in taal kunt weergeven wat er gebeurt wanneer alle tijd in ruimte verandert (want dat is denk ik wat er gebeurt bij de dementie). Het paradoxale van het boek is dat het eindigt in totale vergetelheid maar dat het resultaat, het boek, - als ieder boek - een totaal geheugen is waar nooit meer iets uit weg kan raken. Tot niemand je meer leest. Maar dan hoop ik er zelf niet meer te zijn.

Leo Pleysier

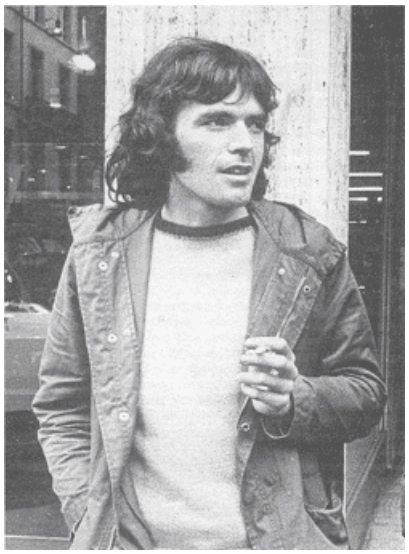
Geboren op 28 mei 1945 te Rijkevorsel. Onderwijzer.

Publiceerde volgende romans: Mirliton (1971), Niets dan schreeuw (1972), Negenenvijftig (1975), Het jaar van het Dorp (1977), De Razernij der Winderige Dagen (1978), De weg naar Kralingen (1981), Kop in kas (1983).

Schreef scenario's voor BRT-televisie i.s.m. Jef Cornelis: En Wat Zullen We Over Het Sterven Zeggen? (1976), Vlaanderen 77 (1977).

Bekroond met de Stijn Streuvelsprijs in 1971 voor 'Mirliton', de Engène Baieprijs in 1982 en de Arkprijs van het Vrije Woord in 1984 voor 'Kop in kas'.

Zijn roman 'Mirliton' werd in 1976 verfilmd door Rob Van Eyck. Dit interview verscheen in september 1984.



- Leo, je boeken werden eens door een criticus bestempeld als liefdesbrieven aan de Kempen. Je romans zijn inderdaad regionaal getint, maar het gaat eerder om een haat-liefde-verhouding t.o.v. de Kempen. Dat is zelfs het hoofdthema van heel je werk, want het komt in alle zes boeken voor, die je totnogtoe publiceerde. Het is tevens ook de stimulans, meen ik, die je tot het schrijven heeft aangezet.

- Mijn boeken zijn zeker niet uitsluitend liefdesbrieven gericht aan de Kempen. Er zit in elk geval zowel haat als liefde in. Het bewijs daarvan is dat mijn boeken in deze regio, zacht uitgedrukt, nogal argwanend worden bekeken en gelezen, precies omdat er niet enkel hoera-geroepen wordt over die streek. Dat was men blijkbaar tot hiertoe wel gewoon zo. Er is immers een bepaalde soort literatuur, de Kempense heimatliteratuur met name, die wel heel nadrukkelijk het verheerlijken van de streek in het blazoen heeft staan. Dat heb ik dus duidelijk niet willen doen. Al ben ik dan wel zo'n schrijver die regionale elementen en zijn omgeving in zijn werk gebruikt. Die omgeving is toevallig Rijkevorsel en bij uitbreiding de Noorderkempen. Indien ik ergens anders woonde, gebruikte ik allicht van de elementen die op die plaats voorhanden waren.

- Je hebt eens gezegd dat je de 'werkelijke werkelijkheid' wilde weergeven in je boeken. Je zet je daarom af tegen de heimatliteratuur, die je verhullend en idealiserend noemt. Maar je gebruikt daarvoor een progressieve literatuur, waarin ook geëxperimenteerd wordt met de vormgeving. Kan dit gecombineerd worden met het soort realisme dat je nastreeft?

- Die drang om zo dicht mogelijk naar de werkelijkheid toe te schrijven heeft te maken met wat ik aan den lijve ondervonden heb. Vanuit mijn komaf en vanuit de werkelijkheid die ik heb ervaren heb ik altijd het gevoel (de overtuiging) overgehouden dat wat er tot hiertoe geschreven is over die omgeving of over de klasse waar ik uit voortkom niet klopte en ook dat er soms bewust vals werd gespeeld. Er wordt geïdealiseerd en er wordt effen gestreken. En ik weet verdomd goed waarover ik het heb als ik dat soort beschuldigingen uitspreek. Maar het is niet omdat, zeg maar, de Vlaamse landelijke schrijfcultuur tot hiertoe bijna altijd synoniem is geweest met 'conventionaliteit' dat we bij die conventionaliteit moeten blijven zweren. Ook die band en die verbinding heb ik bewust willen doen exploderen. En niet uit gratuite tegendraadsheid maar ook omdat ik wil aantonen en bewijzen dat die werkelijkheid even goed vraagt om een schriftuur die gedepouilleerd is, die zich van een aantal gebaande paden afwendt.

En dat is iets wat nogal opvalt blijkbaar. Die zogenaamde tweespalt bedoel ik, die er zou zijn tussen aan de ene kant dat zogenaamde regionalisme van me en aan de andere kant de moderne schriftuur die ik aanwend. Nou, om ook op dat vlak eindelijk eens een doorbraak te forceren heb ik in de voorbije jaren hard zitten werken ja.

- *Er zijn ongetwijfeld enkele overeenkomsten met die andere Kempense schrijver Walter van den Broeck. Je wil ook de werkelijkheid achterhalen en maakt hiervoor soms gebruik van bestaand materiaal, zoals documenten in* Negenenvijftig *en foto's in* De weg naar Kralingen. *Ik heb de indruk dat je ook steeds verder van de fictie af evolueert*.

- Het fictieve element speelt vooral in mijn eerste twee boeken een rol. Maar de kanteling is er gekomen met het boek *Negenenvijftig*. Vanaf dan wilde ik eindelijk ook eens iets met de werkelijkheid proberen aan te vangen. En dat is ook wat ik in mijn laatste drie boeken heb geprobeerd. Maar ook het autobiografische concept heeft eigenlijk al vanaf het begin gespeeld en loopt als een rode draad doorheen al mijn werk. Al moet ik wel toegeven dat in mijn eerste geschriften dat autobiografische tamelijk verhuld is gebleven. Er komen daar ook nog erg fictionele elementen in voor.

- *Je hebt in die eerste twee boeken ook nog een vermenging van realisme en surrealisme*.

- Ja, in *Mirliton* en *Niets dan schreeuw* heb je een vermenging van autobiografie, fictie en droomelementen, en dat heeft waarschijnlijk ook die heel speciale stijl van die boeken bepaald.

- *Opvallend is het fragmentaire karakter van al je boeken*. Mirliton *bestaat uit 26 korte stukjes, die geen aparte verhalen vormen, maar eerder aanlopen tot verhalen zijn. Zij vormen ook geen coherente roman, althans niet in de traditionele opvatting van de roman. Kun je die fragmentaire constructie verklaren, die ook later steeds terugkeert. Je bent blijkbaar geen schrijver met lange adem*.

- Dat wordt me wel eens vaker gezegd (verweten?). Dat is van het begin af aan zo geweest. Het zal misschien ook wel te maken hebben met mijn persoonlijheidsstructuur en zo. En tot hiertoe is dat ook altijd inherent met dat schrijven van me verbonden geweest, dat fragmentaire bedoel ik. Ik kan trouwens niet eens beweren dat het te maken heeft met een gewild doorbreken van het klassieke verhaalschema met kop, zwelling en staart en het is eigenlijk pas ook nadien dat ik daar zelf een aantal literair-theoretische overwegingen gaan

achter schuiven ben. Zo heel veel heb ik trouwens ook niet tegen het verhalen. Ik weet alleen met zekerheid dat de dingen waar ik tot hiertoe mee bezig ben geweest mij altijd in een richting hebben gestuwd die afwijkt van het rechtan-rechttoe-verhalen-vertellen. Niet het minst heeft dat ook te maken, vermoed ik, met het onderzoek-karakter van mijn geschriften.

- *Je bent in elk geval geen episch verteller. Vooral je eerste twee boeken zijn eerder introspecties, zelfanalyses*.

- Nogmaals, laat ik maar toegeven dat ik inderdaad tot hiertoe veel meer een onderzoeker dan een verteller ben geweest. En een onderzoeker dan nog wel die zich voorlopig beperkt heeft tot het maken van een paar sneden met de lancet op de werkelijkheid. Met alle eigenaardigheden en wellicht ook alle beperkingen vandien. En net zoals de boeken van iemand als Boon alleen al door hun omvang iets beduiden over de manier waarop er met de werkelijkheid wordt omgegaan, zo zal het vaak minieme bestek qua omvang van mijn boeken ook wel betekenisvol zijn voor de aanpak waarmee ik tot hiertoe aan de slag ben geweest. Tegenover de opvatting ‘een tekst kan niet lang genoeg zijn’ heb ik altijd het tegenovergestelde credo verdedigd. Enfin, ze zoeken het maar eens uit welke van die twee opvattingen de juiste is. Geen van beide, zo denk ik tegenwoordig wel eens.

- *Je eerste drie boeken handelen nog voor een deel over het schrijven zelf. In* Mirliton *schrijf je o.m.: ‘Ik zie: tekens hebben zich uit me losgemaakt. Woorden en klanken die voortdurend een uitweg zoeken en die ik tenslotte een bestemming geef op mijn vellen papier.’ En in* Niets dan schreeuw *heb je het over ‘dit gevecht met woorden wier resonanties ik niet schrijfmatig tot uiting kan brengen, terwijl ik nochtans weet dat ik ze in me heb, dat ze een deel van mezelf zijn geworden’. Je was blijkbaar nog aan het zoeken hoe je moet schrijven*.

- In zeker opzicht reken ik die eerste twee boeken van me dan ook tot het jeugdwerk. Niet dat ik de behoefte gevoel mij daar nu smalend over uit te laten, maar het zijn teksten waarin ik mezelf nog aan het zoeken ben. Ik ben er nog teveel louter en alleen op mijn intuïties aangewezen vind ik. Ik beschik er duidelijk nog niet over de adequate schrijfmiddelen en mogelijkheden om echt uit de startblokken te kunnen opvliegen. Een aantal thema's die in later werk opdagen zijn er in embryonale vorm al wel aanwezig maar het is allemaal nog teveel onderhevig aan de zwaartekracht van schroom en schaamte om er op dat ogenblik al echt weg mee te weten.

- *In* Mirliton *werden jeugdherinneringen en ervaringen verwerkt. We hebben hier te maken met de innerlijke monoloog, waarbij de gedachten van een jongeman direct, dus niet via de auteur, worden weergegeven. Die stijl met zijn litanie-achtige herhalingen lijkt me wel beïnvloed door Ivo Michiels*.

- God ja, daar zijn in verband met dat boek een hele resem namen te noemen. Bijvoorbeeld Ivo Michiels. Zelf vind ik dat, als er dan toch namen worden genoemd, in dit verband zeker Rilke niet mag ontbreken. In het bijzonder de Rilke van 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'. Ik zal een jaar of 24 misschien 25 zijn geweest toen ik *Mirliton* schreef en wat ik mij herinner van wat mij omtrent die tijd door het hoofd speelde was dat ik maar eens mijn antwoord op de 'Malte' moest gaan opschrijven. Enfin, uiteindelijk is *Mirliton* uitgemond in nog wel iets meer dan alleen dat antwoord meen ik maar het is er toch niet los van te denken.

Je eerste boek, of zelfs, je eerste boeken zijn vaak antwoorden op wat je gelezen hebt in teksten van anderen die indruk op je hebben gemaakt.

- *De roman* Mirliton *draagt de ondertitel 'een proeve van homofonie', van eenstemmigheid dus. Slaat dit op de mineurtoon, waarin het hele boek is geschreven?*

- Precies. *Mirliton* is zoniet een spreektekst dan toch een voorleestekst. Een hoortekst waarin de monotonie van groot belang is. Ik zou bijna kunnen zeggen: het gaat om tekst die ik heb opgeschreven zoals ik hem zelf gehoord heb. En de 'stem' die mij die tekst als het ware toen gedicteerd heeft klonk heel egaal, heel een-tonig.

- *De vervreemding speelt in dit boek ook een belangrijke rol. Deze roman is blijkbaar een worsteling om je aan te passen aan de werkelijkheid*.

- Het is een boek met aan de ene kant heel sterk de behoefte om mij als het ware met de machete in de hand een weg te banen door de jungle van de werkelijkheid en anderzijds keer ik me terzelfdertijd ook weer met de rug naar de realiteit. Het stuwt en het proest en het broebelt dan wel van alle kanten maar ik weet er op dat ogenblik echt allemaal geen weg mee. Daardoor is *Mirliton* tenslotte ook een verslag geworden van die impasse.

- *Sommige teksten in* Mirliton *zijn fragmenten van angstdromen. Ze zijn ook zweverig geschreven, maar ik neem aan dat die stijl niet bewust gekozen is in functie van de inhoud.*

- Een vriend van me gebruikte in dit verband de term ‘poèmes-en-prose’. Qua stijl zitten we hier ook nog eens heel dicht in de buurt van de écriture automatique. Daar zijn de droomfragmenten, de zweverigheid, de irreële momentopnamen ook al niet vreemd aan.

- *Je tweede boek*, Niets dan schreeuw, *toont geen opvallende evolutie sedert je debuut. De langste tekst in dit boek draagt de titel ‘Anamnesis’ en verwijst dus naar een ziektetoestand. Moet men deze ziekte niet zien als een hypersensibiliteit, die leidt tot isolement en tot een uitgesloten zijn uit de samenleving? Aan het eind van ‘Anamnesis’ schrijf je immers: ‘Ik ben de overkant.’*

- Die zinsnede drukt dan ook perfect de situatie uit van waar ik op dat moment aan toe was. Een toen 26-jarige jongeman die aan het schrijven was gegaan en die op zijn eentje in het luchtledige zit rond te draaien. Een wesp die zit opgesloten in een glazen bokaal. Door de wand van die bokaal ziet hij de buitenwereld wel maar het deksel zit potdicht. Hij weet dus heel goed dat die overkant er is, maar hij is niet in staat om daar iets mee te doen. Voor een deel gaat hij ook kapot onder dat inzicht en onder die druk, onder dat besef van opgesloten te zitten en geen communicatie te krijgen met de buitenwereld.

- *In de roman* Negenenvijftig *zien we wel een grondige verandering van werkwijze. Je gaat nu ook onverhuld over jezelf schrijven. Het wordt nu echt autobiografisch schrijven, daar waar in de vorige boeken de ik-figuur nog een personage was*.

- Het is dan ook in dat opzicht dat ik daarstraks *Negenenvijftig* omschreven heb als het boek van de kanteling. Voor het eerst wordt er nu ook bewust werk gemaakt om te komen tot een soort interactie tussen mijzelf en de buitenwereld. De vraag blijft open natuurlijk of het resultaat van die poging ook een geslaagd boek heeft opgeleverd. Maar de zaken worden hier in elk geval op een andere manier aangepakt. Een van de direct zichtbare elementen van die aanpak is daarin dat de ik-figuur nu ineens onverhuld en onbeschaamd zijn autobiografie gaat gebruiken.

- *Het is ook je meest experimentele boek*.

- Ja, en noodgedwongen zou ik bijna zeggen. Het is hier letterlijk dingen uitproberen, op alle mogelijke manieren. Variërend van ongekuiste autobiografie, naar het beschrijven van de stad Eindhoven tot het binnensmokkelen van objets trouvés. Het boek is geworden tot

een grote smeltkroes van tekstsoorten en stijlen. Enfin, een smeltkroesje laat ik maar zeggen want zo omvangrijk is het boek nu ook weer niet.

- *De titel* Negenenvijftig *verwijst naar het jaar 1959, toen je zelf op het internaat zat te Turnhout. Het boek is dan ook een afrekening met die tijd en met dat milieu*.

- Het is ook het eerste boek waarin ik aanzetten uitprobeer om te komen tot enige vorm van systematiek. En laat ik daarvoor toch maar weer beginnen bij mezelf, dacht ik toen ook. En het eerste begin, wat het schrijven betreft, is te situeren rond mijn veertien, vijftien jaar toen de schrijfmicrobe me te pakken kreeg. En zo belandde ik in het jaar 1959 op het pensionaat in Turnhout.

- *In dat boek wijs je ook op een invloed van Piet Mondriaan. Hoe kwam je bij hem terecht?*

- Als lezer ben ik, letterlijk, omnivoor en als schrijver uit op alles wat ook maar enigszins bruikbaar kan zijn. Zo had ik in die periode een aantal teksten van Piet Mondriaan gelezen en daar waren er bij die indruk op mij hadden gemaakt. Verscheidene van die artikels zijn gepubliceerd in ‘De Stijl’, het tijdschrift dat hij samen met Van Doesburg en de architect J.J.P. Oud had opgericht. Ik heb altijd al heel erg veel van de schilder Mondriaan gehouden maar ook de schrijver Mondriaan leek mij nu ineens heel bruikbaar.

- *Die invloed van Mondriaan vind je ook terug in de constructie van het boek, want je gaat hier werken met een soort invulruimten*.

- Het boek heeft niet voor niets als ondertitel: Rooms & Places, een schrijf-boek. Ik wilde eindelijk ook eens ontsnappen aan het psychologiseren en als onderliggende structuur voor heel dat bouwsel had ik gedacht aan het construeren van een soort ketting van kamers en plaatsen waar ik geweest was of waar ik mee te maken had. Ik wilde een soort van paternoster afleveren van gelocaliseerde tijds- en ruimte-eenheden in de hoop daarmee toch al een ietwat vastere voet aan de grond van de werkelijkheid te krijgen. En nou ja, een van de beschreven plaatsen is het atelier van Mondriaan zelf, dat naar het schijnt al lang niet meer bestaat maar waar ik toen wel naar op zoek ben geweest in Parijs. Ik had er foto's van gezien. Ik had erover gelezen. Ik had ook die teksten van hem in ‘De Stijl’ gelezen. Rond die tijd liep er ook een schitterende tentoonstelling van het werk van Mondriaan in het Gemeentelijk Museum van Den Haag.

- *In* Negenenvijftig *heb je ook de collagetechniek toegepast. Je hebt er bestaande teksten ingelast, zoals fragmenten uit toerisme-brochures en handleidingen voor ontwikkelingspsychologie. Die ingelaste teksten heb je echter in cursief weergegeven, zodat je toch een onderscheid maakt en ze dus niet volledig integreert in de tekst van het boek*.

- Ik heb het er al over gehad: *Negenenvijftig* is een grote smeltkroes van allerhande materiaal. Tekst van mezelf naast tekst die ik gecapteerd heb. Zo zitten daarin o.a. ook fragmentjes verwerkt die ik geschreven heb op mijn veertiende. De pubergedichtjes in het laatste gedeelte van het boek bijvoorbeeld. Redelijk griezelige ervaring hoor, dat soort dingen weer tevoorschijn halen en na al die jaren weer een kans geven. Alsof het ging om dingen die van een vreemde waren. Maar wel relevant in die context, vond ik.

- *Nadien heb je twee scenario's voor de televisie geschreven. Hoe ben je daartoe gekomen en wat waren je ervaringen op dit terrein?*

- Dat is gebeurd op vraag van Jef Cornelis, regisseur voor de BRT. Werk in opdracht dus. Maar heel leuk, heel leerrijk. Temeer omdat we heel vrij gelaten werden. Eén van de goede kanten van de BRT, nog altijd vind ik, is dat het daar soms nog mogelijk blijft er aan de slag te kunnen gaan zonder dat je om de haverklap met kijkcijfers om de oren wordt geslagen. Fotografisch materiaal dat we gebruikten in de tweede film die we gemaakt hebben, ‘Vlaanderen '77’ heette die, is trouwens het vertrekpunt geworden voor het schrijven van *De weg naar Kralingen*.

- *In 1976 werd je roman* Mirliton *verfilmd door Rob Van Eyck. Welke ervaringen heb je daar dan opgedaan?*

- Och, ook wel leuk maar niet zo leuk als mijn samenwerking met Jef Cornelis. Het ging hier eigenlijk om een filmscenario dat ik geschreven had op basis van *Mirliton* en *Niets dan schreeuw*. Uit die beide boeken had ik een filmisch personage gedistilleerd waarmee ik de geschiedenis wilde vertellen van een schizofrenie. Maar na een poos stond die samenwerking met Van Eyck mij niet meer aan. Enfin, ik had vooraf beter moeten weten natuurlijk. Het eindresultaat was alles bijeen niets om over naar huis te schrijven. De film heeft een aantal voorstellingen gehad in o.a. de zaal ‘King Kong’ te Antwerpen. In Film en Televisie heeft hij zelfs goede kritieken gekregen zo is mij verteld. Het laatste wat ik ervan gehoord heb is dat hij binnenkort op de Poolse televisie zou worden vertoond. Zo zie je maar.

- *Met de roman* De razernij der winderige dagen *ben je dan een nieuwe weg opgegaan. Dat was eigenlijk een nieuw begin. Is er daar voor jou een duidelijke breuk geweest?*

- Ja en nee. Want er wordt op dat ogenblik al heel erg geprofiteerd van de bevindingen die *Negenenvijftig* mij had opgeleverd. Wat daarin was uitgeprobeerd had namelijk ook enkele uitkomsten opgeleverd. En met sommige van die uitkomsten ben ik dan in *De Razernij* aan de slag gegaan.

- *Dit boek bestaat uit twee bewegingen, die ieder tien fragmenten bevatten, die telkens in een andere stijl zijn geschreven. Ben je bij het schrijven van dit boek vertrokken van een vooropgestelde structuur?*

- Opnieuw ja en nee. Want weer eens: het is een structuur die zich pas in de loop van het schrijven gaan opdringen is. Ik was begonnen met het uitschrijven van de beweging van iemand die zich verplaatst van een dorp naar een stad. In dit geval het dorp Rijkevorsel en de stad Antwerpen. Op die basisbeweging heb ik 10 variaties afgeleverd. Naderhand dacht ik eraan dat het ook wel zinnig kon zijn die beweging andersom te laten verlopen en op die manier beland ik dus vanuit Antwerpen opnieuw in mijn dorp, in mijn eigen geschiedenis, in mijn eigen jeugd. Typisch de beweging van de forens dus, van iemand die gaat en komt, die vertrekt en weer thuiskomt. Komen en gaan. Knoping en ontknoping. Met referenties naar de opbouw van een Grieks drama desnoods. Desis en Lusis. De slingerbeweging van een klok. En alombepalend voor de structuur van dit boek.

- *In deze roman wordt een thema behandeld dat reeds summier in* Mirliton *ter sprake kwam. Een jongeman verlaat zijn dorp om in de stad een meisje te ontmoeten. Je gebruikt hiervoor voor de eerste keer de tweede persoon en je gaat hier zelfs verschillende gezichtspunten innemen*.

- Een van de rode draden die door al mijn boeken loopt, maar in het bijzonder in de laatste drie, betreft de tegenstelling stad-platteland die ik wilde onderzoeken. Een tegenstelling van nog welhaast middeleeuwse allure, inderdaad. En ik schrik er niet van terug die tegenstelling tot middeleeuwse proporties terug te voeren omdat ik een en ander daaromtrent nog eens in volle scherpte wou uitpuren.

In *De Razernij* nu hebben de variaties op de beweging naar de stad heel erg met dat uitpuren te maken. In de zin van: wat gebeurt er nou eigenlijk precies als je een lijn gaat trekken van die ene pool naar de andere? Wat impliceert zo'n tocht van platteland naar stad ook alle-

maal nog? Wat zijn de vooronderstellingen die daarbij opduiken, de neveneffecten, de bijbetekenissen die ontstaan? Nu bracht die objectiverende manier van schrijven waarop ik de heen-beweging heb uitgeput als vanzelf die hij- of die jij-vorm mee. In het tweede deel van het boek daarentegen kom ik weer heel dicht in de buurt van plaatsen en emoties en sensaties die ik-gebonden zijn. Vandaar. Enfin, de tweespalt zit er al vanaf het begin bij ingebakken denk ik. De stad de vader, de hij en daar tegenover het land als de magna mater, de moeder, de zij. En een personage dat over en weer tussen die twee reist.

- *Het schrijven, dat steeds een belangrijke plaats in je boeken heeft ingenomen en dat in de eerste twee boeken een therapeutisch karakter heeft, krijgt nu in* De razernij der winderige dagen *een andere functie. Het wordt nu een 'geduldig inventariseren van opgelopen averij, van verlies, het vaststellen van schade'. Je stelt ook vast dat het schrijven eigenlijk niets oplost en dat het als therapie niet helpt*.

- Nauwelijks. En een inzicht dat ik gaandeweg en schrijvenderwijs met veel moeite heb moeten veroveren. Nu denk ik: veel zinniger dan al dat gejank is inventarissen maken. Want als mij dan al tekort is gedaan doe ik er veel beter aan het zo aan boord te leggen dat de averij die is aangericht ooit ook nog zal hersteld worden. Of minstens, dat er uitzicht komt op schadeloosstelling, restitutie, afbetaling. En daarbij, iedereen heeft wel wat om over te janken.

- *Er treedt ook een mentaliteitsverandering op. Het verleden dat je voordien steeds hebt afgewezen, probeer je nu vast te houden, vooral na de dood van je vader*.

- Ik geloof dat dat ook komt door de manier van kijken die verandert. Wat dan op zijn beurt wel weer een gevolg zal zijn van het ouder worden allicht. Als jonge snaak ben je al gauw geneigd je beklag te maken over de dingen die men je heeft aangedaan. Met het ouder worden ben ik daarvan afgestapt en als er dan sprake moet zijn van schuld of schaamte of angst lijkt het me veel zinniger om in plaats van dat eeuwige gezanik daarover te blijven volhouden op zoek te gaan naar de bodem van dat alles, naar de echte redenen daarvoor. En dan kom je gauw uit op dingen die heel wat verder gaan dan mijn louter individueel gevoelen van verongelijkt zijn.

- *Dat is het blijkbaar ook wat je in* De weg naar Kralingen *bedoelt, waar je in het begin het boek aankondigt als 'een tekst waarin met mijn*

schaamte nu ook eens wat wordt aangevangen'.

- Precies. En in plaats van de louter individuele bekommernissen, of liever, dwars door die individuele bekommernis heen wordt nu ook een soort ondergrond zichtbaar. En dan kom je uit, zoals in *De weg naar Kralingen* bijvoorbeeld, bij de geschiedenis. Of ook nog: achter mijn vader en mijn moeder ga ik voortaan ook de klasse zien waartoe zij behoren. Zie je, op die manier wordt het spectrum ineens weer veel breder.

- *Er volgt hieruit ook een aanvaarden van de lotsverbondenheid met die klasse. Dat brengt ook het gebruik mee van de wij-vorm, wat voor het eerst gebeurt in* De weg naar Kralingen.

- Een van de sleutelwoorden uit *De weg naar Kralingen* is **solidariteit**. Terwijl in het vroegere werk veel meer sprake is over **schaamte, vervreemding, angst**. Dat illustreert meer dan wat anders ook de evolutie die er is doorgemaakt, dunkt me.

- *Het gewijzigde taalgebruik heeft daar ook weer mee te maken. In* De weg naar Kralingen *ga je af en toe ook een dialectwoord gebruiken. Maar je schrijft geen beschaafd Vlaams zoals Hugo Claus. Toch wil je blijkbaar de sfeer van de spreektaal van de Kempense boeren weergeven*.

- Er worden in dat boek in hoofdzaak twee soorten taalregisters bespeeld. Enerzijds heb je de taal van de (quasi) wetenschappelijke onderzoeker, anderzijds ben ik het zelf die het regelmatig op zijn heupen krijgt van dat klinische, vetvrije taaltje waarin dat onderzoek zijn beloop krijgt. Zodat ik soms zelf kregelig wordt van de pedanterie die er uit gaat opklinken. En constant werd ik dan ook geplaagd door mijn intuïtie die me vertelde dat als ik er niet toe kwam dat ene taalregister te doorbreken ik tevens een flink eind van mijn doel verwijderd zou blijven. En een van de methodes om dichter bij huis te geraken was dan de streektaal aanwenden.

- *Maar je doet het niet consequent*.

- Nee, maar wel op de momenten waar het er om gaat, op de momenten waar het zeer intiem wordt.

- *De compositie van deze roman sluit aan bij de fotografie en bij de film. Je vernoemt trouwens de camera en beschrijft de personages alsof zij gezien worden door een camera-oog. Ook de montage-techniek komt eraan te pas. Je werd geïnspireerd door een paar foto's en dat heb je ook in de techniek van het boek willen doortrekken. Ik neem aan dat je*

werk voor de televisie hier een invloed heeft laten gelden.

- Dat zal dan wel. In alle geval *De weg naar Kralingen* is tot stand gekomen op basis o.a. van een stuk of wat foto's die ik tegengekomen was in een boek met documentaire fotografie dat is samengesteld door Karel Van Deuren. Ik heb al verteld dat we materiaal daaruit al gebruikt hadden voor de film die ik met Jef Cornelis heb gemaakt. Toen die film af was, was een deel van dat fotomateriaal hier op mijn schrijftafel blijven ligen en al spoedig ging ik daar opnieuw mee aan de slag. Geen pellicule dit keer maar geschrift. De kwaliteit van dat fotomateriaal had daar ook mee te maken natuurlijk. En voor mij gefundenes Fressen, die foto's want nu eens grondig verschillend van hetgeen je door de band aan beeldmateriaal over de Vlaamse landelijke werkelijkheid te zien krijgt. Gezichten, gestalten en verschijningen, die nu eens iets anders toonden dan wat er gemiddeld op de Bokrijkprentjes te zien is.

- *Wat ik hier heel interessant vind, is dat je het thematische element hebt doorgetrokken in het technische element, zodat er een overeenstemming is tussen het onderwerp en de manier waarop dit behandeld is*.

- Het een heeft natuurlijk te maken met het ander. Vermits mijn vertrekpunt gebaseerd was op een aantal foto's lag het ook wel voor de hand dat ik me bemoeien zou met de techniek, met de geschiedenis en de ideologische repercussies van het kijken, van het fotograferen en van de beeldproductie in het algemeen. Er is in dat boek ook nogal met nadruk gewerkt in de richting van het maken van een soort synthese tussen schriftelijke technieken en beeldtechnieken.

- *Dat heeft ook voor gevolg dat je nu uitsluitend registrerend en descriptief te werk gaat, terwijl de persoonlijke emoties, die in je eerste romans zo belangrijk waren, nu verdwenen zijn*.

- Nou, verdwenen, dat weet ik nog zo maar niet. In alle geval is het wel zo dat de lens of de camera die nu voortdurend tussen mijzelf en de dingen wordt geschoven automatisch zoiets als **afstand** suggereert. Maar toch, ook met een vergrootglas of een camera in de hand kan je van heel dichtbij kijken of fotograferen.

- *Die afstand is hier waarschijnlijk ook te wijten voor een deel aan de tijdsafstand. Je onderzoekt hier immers de leefomstandigheden van de Kempense boeren in de 19de eeuw aan de hand van een foto, waarop een echtpaar uit 1860 staat afgebeeld en een foto waarop een jongetje met ratteklemmen staat. Toch kun je hier nog niet spreken van een echte*

sociaal-geëngageerde roman. Dat kan pas met het volgende boek, Kop in kas.

- In *De weg naar Kralingen* wordt de afstand die mij scheidt van de klasse waaruit ik voortkom van in het begin en bewust wel als erg groot voorgesteld. Enfin, het is niet voor niets dat die klasse daar gereduceerd is tot een paar vorige-eeuwse foto's. De bedoeling van mijn geschrift was nu dat er een soort inzoom-effect zou ontstaan waarbij die afstand zowel in tijd als in ruimte gedeeltelijk weer teniet zou gedaan worden.

- Kop in kas *is onderverdeeld in elf hoofdstukken, genummerd van 10 tot 0. Dit wijst op de retrograde, het terugkeren op de stappen die je van je moeder hebben weggevoerd. Maar het verwijst ook naar het aftellen bij de lancering van een raket. Je beschrijft trouwens je deelneming aan een betoging tegen kernenergie en op het einde van het boek valt de bom, die de mensheid vernietigt. De titel verwijst dus enerzijds naar je persoonlijke kwetsbaarheid en het zich onveilig voelen, maar ook meer algemeen naar de bedreiging die ons allen boven het hoofd hangt. Hier wordt het engagement dus breed opengetrokken*.

- De micro- en de macrostructuren, nietwaar? En inderdaad, het gaat er ook om zichtbaar te maken hoe het verlies en de averij die je hebt opgelopen in de kleine kring van je omgeving, je familie, je klasse zich ook vertaalt in de grotere gehelen waarvan je deel uitmaakt. De vraag is alleen: hoe werkt het precies? Want als het ene dan al een emanatie is van het andere, welke van de twee zit dan aan het begin? Welke structuur weegt het zwaarste, welke van de twee is doorslaggevend? En je verzet tenslotte ook: het is niet omdat de klasse van mijn ouders in de geschiedenis altijd tot de verliezers heeft behoord dat zij mij daar nu ook nog eens rap zullen bij kunnen optellen.

- *Je sprak daarnet over de verliezers. Je beschrijft jezelf ook als de verliezende zoon, de verloren en verliezende zoon. De parabel van de verloren zoon komt eigenlijk in alle drie de romans voor*.

- Heel in het algemeen beschouwd zou je kunnen zeggen dat mijn laatste drie boeken variaties zijn op dat thema. Maar mij is dan ook geen ander verhaal bekend waarin op zo nadrukkelijke manier de tragiek van het landelijke bestaan in de verf wordt gezet. Voor een deel kan je die parabel ook lezen als één grote belediging voor alles en iedereen die nog van ver of van dichtbij met de boerenklasse te maken heeft. Maar ook die verloren zoon zelf ontsnapt niet aan die tragiek vind ik want, lees maar, na een poos keert hij noodgedwongen wel

weer naar huis. Het ambetante aan die parabel is nu dat er niet meer vermeld wordt hoe het achteraf met die teruggekeerde zoon verlopen is. Is hij voorgoed thuisgebleven of heeft hij na een poos dan toch maar weer zijn valiezen gepakt omdat het er voor hem alles wel beschouwd toch niet uit te houden was? En wat mijzelf betreft: de vervreemding van mijn eigen klasse die het schrijven heeft teweeggebracht is niet meer op te heffen vermoed ik. En die vervreemding is zowel op rekening te schrijven van dat schrijverschap als op de **aard** van die klasse waaruit ik ben losgezongen. En in dat opzicht merk ik toch wel een grondig verschil op met de arbeidersklasse bijvoorbeeld. Mensen als Boon of ook iemand als Walter van den Broeck die mij de indruk geven zich perfect op hun gemak te kunnen blijven voelen in de klasse waaruit zij voortkomen en dit niettegenstaande dat zij er over schrijven. Of vergis ik mij?

- *Die laatste drie romans vormen nu een drieluik. Wanneer werd je je ervan bewust dat dit een eenheid zou worden?*

- Toen *De weg naar Kralingen* af was dacht ik: nu moet er nog een boek komen waarin alles wat nu aan de orde is geweest terug dicht wordt geknoopt. En het is van toen af aan ook dat ik zelf in de termen van dat drieluik ben beginnen spreken en schrijven. Maar ik kan dus zeker niet zeggen dat het allemaal vooraf als een geheel is gepland.

- *Verscheidene critici hebben erop gewezen dat het hoofdstuk O moest gezien worden als een nulpunt, een mangat zoals bij Ivo Michiels, van waaruit je opnieuw moet beginnen. Was dit ook je bedoeling?*

- Ook weer niet vanaf het begin gepland. Maar naarmate het schrijven aan *Kop in kas* vorderde, voelde ik wel dat het boek om een heel definitief einde vroeg, niet in het minst omdat ik al wel langer met het idee rondliep dat er maar eens een punt moest worden gezet achter de problematiek waarmee ik me, of, die mij de laatste tien jaar had beziggehouden. In die zin is die 0 dan ook wel een erg definitief einde. Al wil dat nog niet zeggen dat ik mezelf niet over een jaar of vijf, tien erop betrap sommige elementen die in het achter mij liggende werk aan de orde zijn geweest opnieuw mee te hebben binnengesmokkeld. Enfin, we gaan zien nietwaar?

Leonard Nolens

Geboren te Bree op 11 april 1947. Woont in Antwerpen, waar hij werkzaam is als free lance vertaler. Was redacteur van het tijdschrift 'Labris' van 1969 tot 1973.

Publiceerde de dichtbundels: Orpheushanden (1969), De muzeale minnaar (1973), Twee vormen van zwijgen (1975), Incantatie (1977), Alle tijd van de wereld (1979), Hommage (1981), Vertigo (1983), De gedroomde figuur (1986).

Vertalingen: Cesare Pavese: Werken is vermoeiend (1984, in samenwerking met Frans Denissen), Franz Hellens: Kind tussen twee muren (1985).

Bekroond met de prijs van het beste literaire debuut in 1974 voor 'De muzeale minnaar', de Arkprijs van het Vrije Woord en de Poëzieprijs van de provincie Antwerpen in 1976 voor 'Twee vormen van zwijgen', de driejaarlijkse Hugues C. Pernathprijs en de Poëzieprijs van de provincie Limburg in 1980 voor 'Alle tijd van de wereld' en de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids in 1984 voor 'Vertigo'.

Dit gesprek verscheen in november 1984.

- Leonard, de zeven dichtbundels die je tot nog toe publiceerde, vormen qua thematiek een eenheid. Je poëzie handelt steeds over je houding t.o.v. de wereld. Er komt een pessimistische levensvisie in tot uiting. Ook blijkt een sterke onvrede met de wereld om je heen. De conventionele bestaansvomen laten je onbevredigd. Poëzie en ook de liefde zijn de enige twee middelen om tot zelfrealisatie te komen. Dit kan men wel het hoofdthema van je poëzie noemen.

- Ik weet niet of ik mezelf kan lezen. Ik weet ook niet of het mogelijk is, mijn eigen woorden met mijn eigen woorden te becommentariëren. En dat verwacht je toch van mij: dat ik spreek over schrijven, dat ik spreek over spreken. Soms denk ik dat wij leven in een tautologisch universum. Hoe kan mijn poëzie handelen over mijn houding t.o.v. de wereld, als ik zelf deel uitmaak van die wereld? Dus als ik zelf wereld ben? Je kunt toch niet zeggen: daar is de wereld en hier ben ik. En toch, binnen dit besef dat je op een intricate manier behoort tot de wereld, binnen dat bewustzijn voel je zoiets als een breuk, een ballingschap, een verstoten zijn. We zijn verbannen uit het paradijs van de kinderjaren toen we nog - laten we zeggen tot ons vierde, vijfde levensjaar - samenvielen met de wereld, met de anderen. Dus toen de osmose nog mogelijk was. Ik wil hiermee die kinderjaren niet idealiseren of sublimeren. Maar dat paradijs, die paradijselijke geborgenheid heeft iedereen gekend, al was het maar een heel korte tijd. Je zegt dat poëzie en liefde voor mij de enige twee middelen zijn om tot zelfrealisatie te komen. Poëzie is liefde, liefde is poëzie. Poëzie is een manier van leven en dus zeker geen middel voor iets. Maar als ik zo verder ga, herleid ik alle termen tot synoniemen en kunnen we niet meer praten. O.K., laten we er vanuit gaan dat je begrippen van mekaar kunt scheiden. Dan zou ik als antwoord op je vraag liever zeggen: liefde en poëzie zijn middelen om die vroegere, kinderlijke orde te herstellen. Om opnieuw tot een soort osmose te komen. En als je dan toch het woord *middel* wilt gebruiken: liefde is, voor een deel althans, de ander gebruiken als een deur naar de buitenwereld. Ik zeg dit als man. Ik kan jammer genoeg bijna alleen maar spreken vanuit mijn mannelijkheid. De zwakheid van de man is, dat hij moet penetreren om te begrijpen. De fysieke realiteit van de penis is ook aanwezig in het mannelijk denkproces. De man moet binnendringen in iets of iemand om zich te realiseren, hij moet paradoxaal genoeg samenvallen met ‘de buitenwereld’ om zich als individu te bevestigen. De vrouw vormt veel meer een wereld op zichzelf. Dat is haar sterkte. De man is jaloers op de vrouw, op die sterkte, op dat afgeronde, dat ronde. Hij dringt in haar binnen om zich die sterkte eigen te maken,

er deel vanuit te maken. Net zoals hij binnendringt in de moeder van de taal, in de moedertaal waarmee hij een incestueuse relatie aangaat. Weer dat verlangen om penetrerend tot een soort osmose te komen. De dichter gebruikt - ik zeg: gebruikt, omdat jij het over middelen had -, de dichter gebruikt de taal, die hij voor een stuk al *is*, en de vrouw, die hij voor een stuk al *is*, om de paradijselijke orde te herstellen. In die zin is iedere dichter een utopist. Was het niet Roland Barthes die sprak over literatuur als utopie van de taal? Je mag in mijn geval dus zeker niet spreken over een pessimistische levensvisie. Pessimisme is de religie van mensen die door zichzelf ontgoocheld werden. Men wordt immers nooit bedrogen, men bedriegt altijd zichzelf. Maar wat je zei over onvrede met de wereld om me heen, over onvrede met de conventionele bestaansvormen, ja, dat klopt. Klopt dat niet voor om het even wie?

- *Je was van 1969 tot 1973 redacteur van het tijdschrift 'Labris', dat experimentele literatuur publiceerde. De poëzie die in je bundels werd opgenomen, behoort echter niet tot de Labris-richting, tenzij misschien de in 1969 verschenen bundel* Orpheushanden *die ik nooit heb gezien. Maar* De muzeale minnaar *uit 1973 behoort daar in elk geval niet toe, want je schrijft daar wel gecrispeerde verzen, maar met een normale syntaxis en interpunctie*.

- Ik heb me nooit helemaal kunnen identificeren met het Labris-programma. Ik heb dat altijd maar voor een deel gekund.

Voor andere schrijvers - ik denk aan Marcel van Maele, Jef Bierkens, Hugo Neefs, ook aan Lucienne Stassaert en mijn vriend Frans Denissen -, voor die schrijvers is het Labris-programma waarschijnlijk veel beslissender geweest dan voor mij. Ik denk dat voor mij de 'normale' discours, de denkende syntaxis zal ik maar zeggen, toch altijd belangrijker is gebleven en dat ik in dat opzicht veel conservatiever was en ben dan de voornoemde schrijvers. Ik verlang ernaar, iets nieuws te maken met gewone taal, met gangbare woorden, met gebruikelijke syntactische middelen. De formele afwijkingen moeten nu zo minimaal mogelijk worden. *Natural words in a natural order*. Het hele probleem van het schrijven bestaat erin, je viscerale eigenheid te verzoenen met de traditie, zonder dat je voor jezelf de indruk krijgt een goedkoop compromis aan te gaan. Dat is een lange weg.

- *Maar is poëzie nu precies niet een heel speciaal taalgebruik dat vooral door concentratie wordt gekenmerkt? Jij schrijft heel brede versregels die naar het proza toe neigen*.

- Er is een lange periode geweest waarin ik me afvroeg of ik wel een bepaald literair genre beoefende. Ik word nog altijd geplaagd door een soort pre-literair besef. Misschien verlang ik naar de tijd toen er nog geen scheiding bestond tussen poëzie, filosofie, geschiedschrijving, religieuze rituele teksten, enz... Vandaar waarschijnlijk die vorm van het gedicht dat zichzelf te buiten gaat, te buiten wil.

- *Heeft Saint-John Perse je niet beïnvloed bij je voorkeur voor lange, breed uitdeinende verzen?*

- Ik vermeld zijn bundel 'Amers' wel ergens in één van mijn gedichten, maar of er echt van invloed sprake is, kan ik niet zo precies zeggen. Dichters die voor mij heel jong echt belangrijk zijn geweest, zijn mensen als Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn, Paul Celan, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann... Ik stel vast dat nadien het 'Latijnse' me meer en meer is gaan fascineren.

- *Waarom heb je na 1975 geen gedichten meer in tijdschriften gepubliceerd?*

- Ik vond geen enkel tijdschrift waarin mijn teksten thuishoorden. Het had ook wel iets te maken met mijn 'loner'-mentaliteit. Dat verlangen om buiten het literaire wereldje te blijven. Het verlangen om boeken te maken, zodat elk gedicht in zijn ruimste context kan gelezen worden en niet verloren gaat tussen de teksten van anderen. Je had het zoëven over Saint-John Perse. Die heeft ooit gezegd dat in tijdschriften publiceren vergelijkbaar is met pianospelen op het dek van een pakketboot. Toch heb ik onlangs een aantal gedichten laten verschijnen in 'De Revisor'. Het isolement is soms verschrikkelijk. Vandaar. Wie in dit land iets maakt, komt zichzelf op den duur voor als onbestaand. Maar dat is een ander probleem.

- *In je bundels is er vaak sprake van de stem, de mond, de adem, de lippen. Gedichten zijn voor jou blijkbaar verwant met bezwerende formules. Dit verklaart ook het veelvuldig gebruik van assonanties, alliteraties en herhalingen*.

- De prosodie drukt het verlangen uit, te komen tot wat Rimbaud ooit heeft genoemd 'une musique savante'. En muziek is bezwerend. Muziek bezweert de leegte, geeft vorm aan de leegte van de wereld, zoals het gedicht vorm geeft aan de leegte van een blanco vel papier.

- *In de korte tekst, achteraan op het omslag van* De muzeale minnaar *schrijf je o.m.: 'Woorden die voorlopig nog onvindbaar doch bijna*

vleselijk aanwezig de strot behuizen, de stembanden.' Daar blijkt weer het belang dat je aan de stem hecht.

- Ik denk dat wat ik daar schrijf vooral te maken heeft met het in hoge mate visceraal ervaren - alweer dat woord - van taal. Dat viscerale komt tot uiting in de stem. Als ik iemand zijn stem hoor, dan kom ik meestal wel iets te weten over zijn persoonlijkheid, over zijn natuur, zijn karakter, zijn temperament. Maar je herinnert me nu aan dingen die ik twaalf, dertien jaar geleden heb geschreven. Je herinnert me nu aan heel absolute uitspraken. Het is voor mij nogal moeilijk om te spreken over vroeger werk, niet omdat ik die confrontatie niet wil, of omdat ik die pijnlijk zou vinden - soms wel natuurlijk - maar omdat ik niet echt geïnteresseerd ben in wat ik vroeger of gisteren heb gemaakt. Ik ben alleen maar geïnteresseerd in wat ik morgen zal maken. De Franse dichter René Char heeft ooit geschreven: 'Il ne faut jamais s'attarder à l'ornière des résultats.' Zit niet voortdurend het spoor te bekijken dat je tot nog toe hebt getrokken. Dat is ook één van de redenen waarom ik zelden of nooit meedoe aan lezingen. Ik heb geen zin om telkens opnieuw die ouwe rommel te herkauwen in een volle zaal.

- *Dat lijkt me wel verwonderlijk voor iemand die zoveel belang hecht aan de stem*.

- Wat ik bijv. wél graag doe, is zo om de twee jaar, als er een bundel van me verschijnt, een paar gedichten voor de radio lezen. Maar wat het lezen voor een publiek betreft, in een zaal: het is net alsof mijn teksten op zichzelf al zo'n sterk lichamelijk karakter hebben, dat hun lectuur niet nog eens kan gecombineerd worden met mijn zichtbare, lichamelijke aanwezigheid. Die tekst, die bestaat. Die is voorradig voor wie er kennis van wil nemen. Die hangt ergens in de ruimte, maar ik heb hem van me losgesneden. Het is een soort afscheiding, een soort braaksel waar ik niet naar terug wil. Maar ik weet niet of dat in de toekomst zo zal blijven: ik heb de indruk dat ik stilaan iets meer leer houden van wat ik maak. Dat is een gevaarlijke evolutie, omdat ze kan gepaard gaan met eigendunk, zelfingenomenheid...

- *Je poëzie heeft een sacraal en een mythisch karakter*.

- De mythe is de manier waarop je de werkelijkheid waarneemt. De mythe is de structuur van je ervaringsvermogen. Wij zitten allemaal met denk- en voelstructuren die mythisch zijn, hoe dan ook. Het dynamisch principe van de mythe treedt in werking zodra je woorden gebruikt. Dat sacrale heeft daar in zekere zin mee te maken, tenmin-

ste als je met sacraal bedoelt: religieus. Vanaf het moment dat je woorden gebruikt - en zeker ook als je schrijft - word je opgenomen in de superstructuur die de taal is. Wij beheersen de taal, maar ook de taal beheerst ons. Dat spreekt vanzelf. Die superstructuur is datgene wat ons verbindt. Verbinden: religare, religie.

- *Je hebt een cyclus gedichten, die heet 'In naam van de vader en de zoon'. Deze bevat gedichten die handelen over de vaderfiguur en herinneren soms aan de litanievorm. Ook in de vorm is er dus een invloed merkbaar van religieuze teksten*.

- Wij zijn allemaal christenen, of we dat wensen of niet. We behoren tot een christelijke beschaving. Vrijzinnigheid bestaat niet. De manier waarop we brood breken of een glas wijn drinken, de manier waarop we dat doen is christelijk. De zinsbouw van onze taal, de manier dus ook waarop we denken, het is allemaal christelijk. Ik zelf ben streng katholiek opgevoed. Die invloed van teksten die je als kind hebt meegekregen, speelt zeker een rol bij het schrijven. Teksten die jarenlang gefungeerd hebben als een innerlijke canon, daarvan raak je de muziek nooit meer kwijt.

- *Maar in je bundel* Incantatie *is er sprake van torah-rollen en de kaballa. En in* Alle tijd van de wereld *worden de Torah, de Talmud en de Zohar vermeld. Ook Joodse religieuze teksten zijn blijkbaar belangrijk voor jou*.

- Ja, de Joodse spiritualiteit fascineert me. Dat is vooral begonnen met de lectuur van Paul Celan, omdat ik bij hem veel onderliggende religieuze denkbeelden vermoedde. Nadien ben ik Martin Buber gaan lezen. Zijn werk heeft op mij een enorme indruk gemaakt.

- *Heeft zijn boek 'Ich und Du' wat te maken met de ongewone combinaties en uitwisselingen van persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden in je poëzie? In* Vertigo *schrijf je o.m.: 'En is dan iemand hier van jullie ik van hem? Of is hij iemand van jullie in ons?'*

- Dat boek 'Ich und Du' is voor mij heel belangrijk geweest. Maar dat eeuwige ikken en jijen van me wàs er natuurlijk al vóór ik Buber las. Wat in oorsprong bij mij aanwezig was, vond ik bij hem een beetje bevestigd. Dat voortdurend dooreenhaspelen van voornaamwoorden is bijna het verlangen om ze op te heffen, zodat er weer, zoals ik bij de aanvang van ons gesprek zei, de osmose ontstaat die de meeste mensen als kind hebben ervaren.

- *Soms vat je het gedicht ook op als een soort brief*.

- Ik heb het gedicht nooit kunnen beschouwen, nooit uitsluitend kunnen beschouwen, als een autonoom taalkunstwerk. Het gedicht wil communicatie. Alleen is dat bij mij heel expliciet thematisch aanwezig, terwijl het bij veel andere dichters meer onderhuids voelbaar is. Ik draai niet rond de pot, ik pak hem vast. Het heeft mij nooit geïnteresseerd, alleen maar *mooie* gedichten te schrijven. Dat is voor mij nooit genoeg geweest.

- *Maar dat heeft toch blijkbaar ook zijn belang, want je streeft naar een zekere muzikaliteit door het gebruik van klankassociaties, en dat doe je van meet af aan*.

- Die muzikaliteit is inderdaad heel belangrijk, maar ik denk dat die vroeger meer centraal stond dan nu. Mijn muziek is ietwat rustiger geworden. La grande musique n'a guère de sons. Maar ik moet de stilte tussen de noten nog leren.

- *Vooral in de bundel* Alle tijd van de wereld *van 1979 blijkt hoe je poëzie-opvatting congruent is met je levensvisie. Je schrijft hier: 'Zo zal hij staande houden dat de poëzie een wijze is van denken en van leven, een manier van sterven - niet uitsluitend het formele spel waarvoor zij wordt versleten in de doctorale scripties, het amechtig abracadabra van de literaire theorie.' In dit citaat komen verschillende elementen voor, die typerend zijn voor je poëzie en denkwereld: dichten en denken, poëzie en levensbeschouwing vallen inderdaad bij jou samen*.

- Ik ben geen letterkundige. Ik ben een dichter. Ik heb mijn volledige mens tot onderwerp gemaakt van wat ik doe. Ik wil zijn wat ik doe. Ik wil doen wat ik ben. Ik kan me niet voorstellen dat ik overdag een kantoorbaan heb en 's avonds tussen 8 en 10 een gedicht schrijf. Dat is niet vernederend bedoeld voor mensen die dat wél kunnen, maar *ik* zou dat niet kunnen. Dat strookt niet met mijn geaardheid. Schrijven, je bent er altijd mee bezig. En als je niet kunt schrijven, dan verlies je het contact met alles en iedereen. Schrijven is een manier om in de wereld te staan. Ik geloof dat het Hélène Cixous was die ooit zei: als ik niet kan schrijven, ben ik dood. Dat is nogal pathetisch uitgedrukt, maar daar komt het in feite op neer. Je hebt pas echt het gevoel dat je leeft, dat je volledig leeft, als je schrijft. Anderzijds besef je natuurlijk dat naarmate de woorden op het papier verschijnen, jijzelf meer en meer aan het verdwijnen bent.

- *Maar schrijven is geen echt contact met de anderen, want de commu-*

nicatie geschiedt maar in één richting. Je krijgt geen respons.

- Je moet ervan overtuigd zijn dat er een respons mogelijk is. Ik herinner me een uitspraak van een dichter, ik weet niet meer wie, een tijdgenoot van Mandelstam, die ergens schrijft in een gedicht: 'Zoals ik één of twee vrienden heb in dit leven, zo zal ik één of twee vrienden hebben in het nageslacht.' En als die minimale hoop er niet is, dan denk ik niet dat je schrijft. Ik weet het niet echt zeker, maar ik denk het niet. Ik vraag me af of de laatste mens een woord op papier zou zetten. Ik weet het niet. Tieren, zingen, zachtjes huilen, ja, dat wel. Maar schrijven?

- *De bundel* Incantatie *begint met de cyclus 'Proteus'. Proteus was in de Oudheid een zeegod die de toekomst kon voorspellen, maar die ook in allerlei gedaanten, zelfs in vuur en water kon veranderen om aldus te ontsnappen aan zijn vijanden. De dichter is volgens jou een soort Proteus, iemand die de waarheid kan zeggen, maar deze verhult in metaforen, symbolen en paradoxen*.

- Ja, zo mag je het wel zeggen, ja. Het heeft ook te maken, ik bedoel: dat ik zo gefascineerd ben door Proteus, heeft ook te maken met de persoonlijke ervaring dat je niet zomaar over een identiteit beschikt. Je moet ze verwerven, natuurlijk door contacten met anderen, maar ook door het omgaan met woorden. Ik heb altijd gezocht naar het verwerven van zoveel mogelijk identiteiten, alsof er duizenden wegen zijn waarvan je het knooppunt wilt weven, maken, te pakken krijgen. Ik vind het keuzeprobleem in het leven een bijna dagelijkse hel: één bepaalde weg opgaan en die blijven bewandelen en al de rest uitsluiten - dat heb ik nooit gekund. Schrijven is voor mij een manier om zoveel mogelijk wegen tegelijk te bewandelen, om zoveel mogelijk identiteiten te zijn.

- *Nu staat het 'ik' wel centraal in je poëzie, maar welk 'ik' is dat dan?*

- Wittgenstein zegt: de betekenis van een woord is de manier waarop het wordt gebruikt. Ik probeer, dat *ik* in mijn poëzie zoveel mogelijk betekenissen te geven door het op zoveel mogelijke manieren te gebruiken. Het *ik* van mijn gedichten is niet altijd een strikt autobiografisch *ik*, maar ook een *ik* dat gemaakt wordt, dat geconstrueerd wordt. En bij die constructie gebruik je elementen die afkomstig zijn uit je eigen leven. Dat wil dus ook zeggen uit het leven dat je droomt. Dagdromen is trouwens heel belangrijk. Het wordt de kinderen afgepakt.

- *Enerzijds wil je zoveel mogelijk* '**ik-ken**' *realiseren, maar anderzijds wil je ze ook vernietigen, ze laten verdwijnen door versmelting met de andere*.

- Eros en Thanatos. Er is dat sexuele verlangen om te spreken, om sprekend te bestaan, en tegelijk het verlangen om al sprekend te verdwijnen door op te gaan in het woord. Op te gaan in het woord en dùs in de ander. Het woord is altijd de ander.

- *Je hebt reeds vaak je afkeer van de literatuur-theoretici uitgesproken, maar je schrijft zelf toch heel wat gedichten waarin een theorie wordt verkondigd*.

- Ik heb altijd gedacht dat een dichter boven zijn critici en boven de theorie moet staan. Dat klinkt kinderachtig, maar zo is het. Het heeft waarschijnlijk te maken met het verwerpen van gezag, met het zich keren tegen mensen die manifesten opstellen en een bepaalde literaire theorie verdedigen. Maar door mij daartegen te verzetten en door daar commentaar op te geven, bouw ik natuurlijk zelf opnieuw een literaire theorie.

- *Je had het daarnet over doodsverlangen. In de cyclus 'Proteus' schrijf je: 'Ik ben niets anders dan een geduldig verlangen in de wandelgangen van de dood.' Het lijkt wel of de dood belangrijker is dan het leven. Dat blijkt ook uit een versregel als: 'Van sterven heb ik mijn beroep gemaakt'*.

- Weer zo'n pathetische regel van tien jaar geleden. Maar hij klopt. Denkend, sprekend, zingend in de wereld staan is het enige beroep dat me interesseert, en dus ook leven en doodgaan. Ik weet niet wat belangrijker is: het leven of de dood. Ik vind dat een onmogelijke vraag. Was het niet Fernando Pessoa die zei: 'Het leven is de buitenkant van de dood'? Ik kan me niet voorstellen dat iemand niét dagelijks aan zijn dood denkt. Mensen die niét dagelijks aan hun dood denken, dié zijn tragisch. Het vooruitzicht van ons einde herleidt ons denken en doen tot zijn juiste proporties: je wilt niets bezitten en je lijdt daaronder, je lijdt eronder dat je niets meer kunt of wilt bezitten. En je gaat alle praktische beslommeringen herleiden tot een absoluut minimum. En alleen die ambities blijven over die een aanfluiting zijn van de dood. Kunst is een aanfluiting van de dood. Iemand heeft tweeduizend jaar geleden iets de wereld in gestuurd, hij heeft iets gezegd met zijn kleine mond van toen, ik denk nu aan Herakleitos van Efeze, en dat mij dat *nu* nog zo diep kan raken, ja, dat vind ik een wonder. Bach heeft met zijn mollige handen honder-

den jaren lang miljoenen mensen gelukkig gemaakt. En dan durft men discussiëren over de maatschappelijke relevantie van kunst! Er bestaat geen scheiding tussen ethiek en esthetiek. Schoonheid is troost. Zonder de dood van Herakleitos en Bach was mijn geboorte niet mogelijk geweest. En op dezelfde manier hoop ik dat mijn kunst later voor al was het maar één mens levengevend en troostend zal zijn. Kijk, we *zijn* er nu eenmaal. We zijn *hier*. Dat deze wereld bestaat, dat wij daarop leven, heeft strikt genomen geen enkele zin. Dat is puur toeval. Maar ofwel ga je weg, ofwel blijf je. En als je blijft, maak dan een straat, zing een lied, bouw een huis, maak je herkenbaar in de materie die aan iedereen toebehoort, bijv. taal. Trek voor mijn part een monument op voor jezelf, zolang een ander er maar iets aan heeft. Zelfs in de meest walgelijke, misantropische teksten van mensen als Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Cioran, Michaux, zelfs daarin herken je een stuk van jezelf. Die zelfherkenning is troost.

- *In* Incantatie *komt ook een reeks voor, 'De dood van een dichter', die door verscheidene critici werd geïnterpreteerd als handelend over Hugues C. Pernath*.

- Ik ben aan die cyclus begonnen vlak na de dood van Pernath. Dan begint er een heel bizar proces: je richt je tot een bepaalde dode en terwijl je schrijft, gaan je woorden zich richten tot de dood zelf, tot alle doden. Hij die aanleiding was, wordt onderweg tijdens het spreken in zekere zin vergeten, hoe pijnlijk dat ook moge klinken. De dichter is, zoals Mandelstam zegt, de dichter is alleen verbonden met een providentiële gespreksgenoot.

- *Wanneer we de structuur van* Incantatie *bekijken, dan zien we dat de eerste cyclus 'Proteus' gedichten bevat, geschreven in lange vrije verzen. De tweede en derde cyclus bevatten daarentegen gedichten, geschreven in regelmatige vierregelige strofen. Het belang van de vorm nam blijkbaar in die periode tijdens het schrijven van de bundel sterk toe*.

- Een aantal fragmenten uit *Proteus* waren aanvankelijk eveneens in kwatrijnen geschreven. Achteraf zag ik in dat die vorm niet intrinsiek noodzakelijk en adequaat was. Daarom liet ik de verzen hun vrije loop en werkte ik met grotere tekstblokken. De eigenlijke vorm van een tekst is immers niet de vorm die op het eerste gezicht blijkt, is niet die eerste visuele indruk, nee: de echte vorm, de vorm in de diepte, is de adem, het ritme, de intonatie, de stemzetting. De vorm van een tekst, d.w.z. zijn werkelijkheidsgehalte, wordt bepaald door de intensiteit waarmee klanken en betekenissen op mekaar inwerken.

Wat de tweede en de derde cyclus van *Incantatie* betreft: daar heb ik er verkeerd aan gedaan, de gedichten niet te nummeren. Er staat namelijk telkens één gedicht per pagina. Die cycli mogen voor mijn part als twee lange gedichten gelezen worden, maar ik vermoed dat zo'n lectuur wel heel vermoeiend is.

- *In de bundel* Alle tijd van de wereld *staat ergens geschreven: 'Mijn juiste waarde van man en vrouw. Van mens'. Je ziet blijkbaar de mens als een verzameling van mannelijke en vrouwelijke elementen. De mens is dus een bisexueel wezen. Of is het alleen de dichter die je als bisexueel wezen ziet?*

- Mens en dichter, dat kan ik niet van mekaar scheiden. De eerste plicht van een dichter is, een zo volledig mogelijk mens te worden. En wat hij onder een volledig mens verstaat, ja, dat moet de dichter dagelijks opnieuw voor zichzelf definiëren. Maar laat ik terugkomen op de vraag: waarschijnlijk is de vrouwelijke component voor elke kunstenaar en schrijver heel belangrijk, omdat je vóór en ook nog tijdens het schrijven heel receptief bent ingesteld. Je probeert signalen op te vangen, te registreren, en dat ervaar ik als een heel vrouwelijke bezigheid. Tijdens het schrijven zelf wordt de mannelijke component weer belangrijker: de dwingende hand die het materiaal ordent.

Ach, je ziet dat bij mij die opvattingen over leven en spreken, over schrijven en sexualiteit, over sterven als een vorm van geboren worden, je ziet dat het allemaal zo met mekaar verweven is, zo verknoopt, het één met het ander... Het is onmogelijk één onderwerp te behandelen, alles heeft met alles te maken. En aan dat intricate probeer je op een poëtische manier vorm te geven, aan dat web. Vandaar dat mijn teksten, zeker die van vroeger, bij heel wat mensen weerstanden moeten oproepen: dat niet kiezen voor één duidelijke weg, voor één koord waarop ik dans... Dat maakt het de lezer waarschijnlijk niet makkelijk. Maar de werkelijkheid is nu eenmaal meerstemmig. De dichter probeert meerstemmig te denken, hij probeert veelzijdig te zingen. Het bespelen van één snaar is een vorm van ontrouw aan de realiteit die er is en die je maakt.

- *In* Twee vormen van zwijgen *heb je een cyclus opgedragen aan Paul Celan. In het taalgebruik staan jullie toch diametraal tegenover mekaar. Jij gebruikt heel brede versregels, terwijl hij steeds schraler werd.*

- Celan is vertrokken van die brede stroom. Zijn eerste verzen liepen

breed. Later werd zijn gedicht een skelet. Bij mij vindt een omgekeerde beweging plaats, formeel en existentieel. Bij Celan was er meer hoop aanwezig in het begin van zijn werk. En die hoop nam af naarmate hij ouder werd, waardoor er ook een verschraling of versobering kwam in het zeggen. Terwijl ik vermoed - voor zover iemand over zijn eigen leven kan oordelen - dat bij mij een omgekeerde beweging plaatsvindt. En dat het ouder worden bij mij gepaard gaat met... ik durf het woord bijna niet gebruiken... met gelukkiger worden: het gevoel dat er meer licht vrijkomt naarmate je ouder wordt; dat je je leert verzoenen met jezelf; dat je jezelf aankunt. Ik kan dus niet over mijn gedichten spreken zonder ook over die dingen te spreken. De formele aspecten tonen levensinzichtelijke aspecten. De brede vorm is het verlangen naar breder leven.

- *In de bundel* Hommage *is er de reeds geciteerde cyclus 'In naam van de vader en de zoon', gedichten over je vader. Je houding tegenover de vaderfiguur, en trouwens ook je houding tegenover de figuur van de moeder, is erg complex*.

- Wat moet ik daarop zeggen? Is dat niet voor iederéén zo? Spreken over de mensen die je het leven hebben gegeven, over die mensen spreken doet pijn. Vooral als je nauwelijks de kans hebt gekregen om met je ouders dat leven voor een stuk uit te praten. En verder, tja, ik kom uit een familie van lastige mannen en van trotse maar heel dienstvaardige vrouwen. Maar dat doet hier allemaal niet ter zake.

- *Een tweede cyclus in* Hommage *werd geschreven voor de dichter Marcel van Maele. Is dit alleen een persoonlijke vriendschap of is er een poëtische verwantschap?*

- Ik heb respect voor mensen die kunst, literatuur, niet beschouwen als iets wat erbij komt, als iets dat ze naast zoveel andere dingen doen. Ik houd van mensen die streven naar een volmaakt samenvallen van leven en werk. Ik denk dat het vooral dàt is wat me bij Marcel fascineert. En als er van verwantschap sprake is, moet je ze daar zoeken.

- *Je thans bekroonde bundel* Vertigo *draagt een Latijnse titel. Wat heb je met die titel bedoeld?*

- Vertigo is inderdaad een Latijns woord. Het betekent: het draaien, wenteling, duizeling, en is afgeleid van het werkwoord 'vertere' dat dezelfde Indogermaanse oorsprong bezit als het Nederlandse 'worden'. Vertigo is ook de naam die ik aan een kroeg heb gegeven.

- *Deze bundel bestaat ook weer uit drie cycli. Waarom schrijf je steeds in cycli? Is dit omdat je thematiek te ruim is om ze in één gedicht te behandelen of helpt dit het schrijven zelf?*

- Je bent met iets bepaalds bezig, een onderwerp, een levensgevoel dat zich opdringt. Dan vindt er een fysiek proces plaats: je blijft ermee bezig tot je uitgeput bent.

- *De titels van de drie cycli in* Vertigo *heten 'Exil', 'Exit' en 'Exodus'. Ze klinken zo programmatisch dat ze doen vermoeden dat de constructie van de bundel vooraf is bepaald*.

- Dat is niet zo. Die titels zijn achteraf gegeven. Binnen de 'woordspeling' heb ik aan de lezer een soort draad meegegeven. Op één namiddag stonden die drie woorden daar. Dat was een manier om de reeds bestaande gedichten te groeperen. De bundel bestond aanvankelijk alleen uit de afdeling 'Exit'. Die heb ik geschreven vlak na mijn verblijf in Amerika. Er bestonden een paar gedichten van de eerste cyclus, maar eigenlijk zijn de meeste gedichten van de eerste cyclus tot stand gekomen nadat ik de laatste cyclus had geschreven. Je weet hoe moeilijk het is om uit te leggen dat de volgorde van de teksten in een boek niet altijd strookt met de volgorde waarin ze zijn ontstaan. Maar in het ontstaansproces van de middenste cyclus, van 'Exit' dus, is wel degelijk een programmatisch verloop aanwezig. Je kunt hem trouwens lezen als een verhaal.

- *Je hebt die cyclus 'Exit' de ondertitel 'Brief aan een dode, een verhaal in verzen' meegegeven*.

- Het is een brief aan de dode die ik had kunnen zijn. Het is gericht aan een soort afsplitsing van mezelf. De aanleiding was: ik moest en zou een brief richten aan de dode die ik letterlijk had kunnen zijn, aan de zelfmoordenaar die ik had kunnen zijn. 'Exit' was letterlijk een therapie.

- *De bundel* Vertigo *eindigt met het gedicht 'Invitatie', waarin je je eigenlijk helemaal openstelt voor de andere. Kun je hier spreken van een keerpunt in je poëzie?*

- Ik denk dat je op dit moment mag spreken van een formele versobering en een grotere existentiële openheid. Maar dat zeg ik met heel veel voorbehoud, want ik heb die indruk al vaak gehad. En achteraf blijkt dan dat de lezer niét die indruk heeft. Dus dat ik mezélf niet kan lezen. Dat derde oog, dat derde oor waarover elke kunstenaar, elke schrijver moet beschikken, is nog niet voldoende ontwikkeld, is

nog te troebel, te onzuiver. Maar we zien en horen mekaar morgen, als ik tijd van leven heb. Als mijn woorden mij overleven.

- *Is er nog iets dat je aan dit gesprek zou willen toevoegen?*

- Geef me even tijd om een citaat van Victor Hugo op te zoeken. Kijk, hier heb ik het: ‘Les poètes sont comme les souvereins. Ils doivent battre monnaie. Il faut que leur effigie reste sur les idées qu'ils mettent en circulation.’

Lucebert

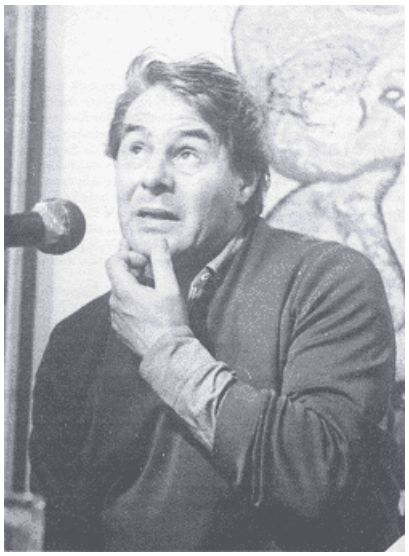
Lucebert, pseudoniem van Lubertus Jacobus Swaanswijk. Geboren op 15 september 1924 te Amsterdam. In 1938 kreeg hij een studiebeurs en studeerde hiermee een half jaar aan het Instituut voor Kunstnijverheid te Amsterdam. In 1948-49 was hij samen met de dichters Gerrit Kouwenaar, Jan G. Elburg en Bert Schierbeek lid van de Experimentele Groep in Holland. Van 1949 af was hij als tekenaar en schilder lid van de Cobragroep, die in 1951 uiteenviel. Werkte mee aan het tijdschrift 'Reflex' en werd in juni 1950 redactielid van het tijdschrift 'Braak'. In 1955-56 verbleef hij op uitnodiging van Bertold Brecht en met een stipendium van de Oostduitse Akademie der Künste enkele maanden in Oost-Berlijn. In 1953 verhuist hij naar Bergen (N.H.), waar hij nog steeds woont. Sedert 1973 brengt hij een deel van het jaar door in Javea bij Valencia in Spanje.

Publikaties: Triangel in de jungle, gevolgd door De Dieren der democratie (1951), Apocrief. De analphabetische naam (1952), De Amsterdamse school (1952), Van de afgrond en de luchtmens (1953), Alfabel (1955), Amulet (1957), Triangel (1958), Val voor vliegengod (1959), Lithologie (1959), Dag en nacht (1959), Lucebert (catalogus, 1961), Gedichten 1948-1963 (1965), Poëzie is kinderspel (1968), De perfekte misdaad (klein radiostemmenspel, 1968), Koppen (1969), Drie lagen diep (1969), Bühnescreens (1971), En morgen de hele wereld (1972), 22 gedichten (1974), Verzamelde gedichten (twee delen, 1974), Chambre-antichambre (samen met Bert Schierbeek, 1978), Voor vrienden dieren en gedichten (1979), Mooi uitzicht en andere kurioziteiten (1980), Oogsten in de daaltuin (1981), Paradijs (1981), De moerasruiter uit het paradijs (1982), Ongebundelde gedichten (1983).

Bekroond met de Poëzieprijs van de Gemeente Amsterdam in 1954 en 1962, de Constantijn Huygensprijs in 1965, de P.C. Hooftprijs in 1977 en de Prijs der Nederlandse Letteren in 1983.

Literatuur: C. Buddingh': Eenvouds verlichte waters (Heijnis, Zaandijk, 1954), Luk De Vos: Lucebert (Orion, Brugge. Reeks Grote Ontmoetingen, 1977), Cornets de Groot: Met de gnostische lamp (Bzztôh, Den Haag, 1979), C.W. van de Watering: Met de ogen dicht (Coutinho, Muiderberg, 1979).

Dit gesprek verscheen in januari 1985.



- Lucebert, wat bij het lezen van je gedichten het sterkst opvalt, is het ongewone taalgebruik, wat neerkomt op tegelijk taalcreativiteit en taaldestructie, blijkbaar ingegeven door een revolte tegenover de vlakke taal in de dagelijkse omgang. Enerzijds keer je je dus af van het gewone taalgebruik en creëer je een eigen taal, maar anderzijds wil je toch bepaalde standpunten verdedigen en sommige mistoestanden in onze maatschappij aanvallen. De taal blijft dus ook een voertuig om ideeën over te brengen. Hoe kun je nu dit engagement combineren met taal-experimenten?

- Dat ik de taal zou vernietigen en dat dit met opzet zou zijn, wil ik wel even tegenspreken. Dat is niet het geval. Eerder het omgekeerde. Ik heb vaak het gevoel dat de taal, die gehanteerd wordt, erg gedevalueerd is, uitgehold is. Dat de mensen minder gevoelig zijn voor de waarde van de woorden. Wat ik nu zeg, is natuurlijk generaliserend. Ik heb het idee dat de moderne dichter zich juist tegen die vervlakking en vervuiling van de taal verzet. Dat zijn taalgebruik duisterder of ingewikkelder wordt, heeft weer andere redenen. De problematiek van het dichten is in een tijd als deze veel groter dan in de periode die aan de verlichting, en de romantiek die daar op volgde, vooraf ging, toen de poëzie als het ware een verlengstuk was van de gewone taal, van de volkstaal zelfs. Want zelfs in de Duitse romantiek was de relatie nog heel duidelijk bij die dichters, die hunkerden naar verbondenheid met de volkstaal. Maar dat was al een heimwee, van een natuurlijke symbiose tussen de normale taal en de poëtische taal was toen al geen sprake meer. Niet dichters hebben die breuk veroorzaakt. Daar zijn vele oorzaken voor, zoals het verval van het gemeenschappelijk geloof van het christendom, dat niet meer de waarheid is voor iedereen, en vooral ook de opkomst van de exacte wetenschappen, het mechanisch rationeel produktieproces en het modern kapitalisme. De taal van de dichter is steeds meer een geheimtaal geworden omdat de moderne dichter enerzijds van moderniteit is doordrongen, anderzijds doordat hij als anachronistische figuur nog deel heeft aan een wereld vol magie en mysterie. Het is dan ook begrijpelijk dat er grote invloed op de moderne dichtkunst is uitgegaan van zogenaamde gedoemde dichters als Rimbaud, Lautréamont, de Nerval, Hölderlin, Trakl en van poëtische uitingen van schijnbaar ongeletterde krankzinnigen zoals bijv. die wonderbaarlijke schizofreen Adolf Woelfli. Hoe problematisch deze situatie is, daar is mijn poëzie misschien wel een voorbeeld van. Als geëngageerde heb ik ook behoefte kritische gedichten te schrijven, maar om dan enigermate door te dringen tot de meer rationeel denkenden moet men die anachronistische figuur

waarover ik het had geweld aandoen, daarbij vaak ook de poëzie en dat alleen om wat meer verstaanbaar te zijn. En daarom dat ik eigenlijk op twee niveau's met poëzie omga. Eén met een heel ingewikkelde apparatuur, die van de lezer veel nieuwsgierigheid, inlevingsvermogen, kennis en fantasie vereist. Anderzijds met een heel lichte bagage, waarbij ik gedichten ga schrijven, waarvan ik veronderstel dat ze gemakkelijk te begrijpen zijn. En die gedichten kun je gelegenheidsgedichten noemen.

- *Dat is net zoals Pablo Neruda*.

- Precies, de Neruda van ‘Canto General’ lijkt een ander dichter dan die van ‘De stenen van de hemel’.

- *Hebben die gelegenheidsgedichten je manier van schrijven sterk beïnvloed?*

- Ja, daar heb ik ook veel van geleerd, van een andere methode die je gaat toepassen. Je maakt fouten, struikelt wel eens. Je sleept ook het gewicht mee van wat er voor je gedaan is op dat terrein. Daar leer je van. Van Brecht bijv. Ik heb me nooit verzet tegen beïnvloeding. Ik vind de eis van absolute oorspronkelijkheid flauwe kul. Dat bestond vroeger niet. Dat is moedwillig opgeklopt door de burgerlijke kunstappreciatie. Maar ik zie dat in ieder geval als een fase die al lang voorbij is. Je moet voor alles openstaan. Ik denk hierbij aan een uitspraak, die ik al menigmaal geciteerd heb en die ik daarom ook goed onthouden heb. Ook omdat het zo'n wijze les was. Bertolt Brecht heeft mij eens gezegd: ‘Een gedicht is een gelukte inbraak.’ Dat bedoelde hij natuurlijk op twee verschillende niveau's. Een inbraak bij anderen, wat hij zelf gedaan heeft in de ‘Dreigroschenoper’, waarbij hij Villon heeft gepersifieerd.

Mijn allereerste gedicht, dat ik ooit heb gepubliceerd, was ‘Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesië’. Dat was wel een geëngageerd gedicht, maar toch nog te duister om te fungeren als waar het voor bedoeld was, de militaristische koloniale politiek van Nederland in het toenmalige Nederlands-Indië.

Een ander soort ‘eenvoudige’ gedichten, de korte, zuiver lyrische, ook die heb ik in een vroeg stadium geschreven. Een gedicht als ‘Visser van Ma Yuan’ is heel eenvoudig en schijnbaar helder. Ik geloof dat het een beetje door elkaar loopt bij mij, die verschillende niveau's waar ik het zo even over had.

- *Cornets de Groot heeft er eens op gewezen dat rijm, alliteratie enz. bij*

de taalschepping vaak van primair belang zijn. Dit zou er dan op neerkomen dat de gewone betekenis van de woorden bijkomstig wordt.

- Mij lijkt dat daarmee juist aangetoond wordt dat de taal geen woorden met hun gewone betekenissen kent. De taal is altijd dubbelzinnig en veelbetekenend en onze Nederlandse taal is bijzonder rijk aan diepzinnige of vermakelijke neven- of bijbetekenissen zodat de Dikke van Dale onder het lemma: *dik*, zich het grapje veroorloven kan te vragen: 'staat de dikke van Dale in de dikke van Dale?' Zeker, je kunt je ook loszingen van alle betekenissen en een zuiver klankgedicht schrijven zoals Schwitters bijv. of bij ons Van Ostaijen of Jan Engelman. In de gedichten 'Lentesuite voor Lilith' en 'Huwewie' en dat zijn dan ook heel serieuze grapjes die volwassenen niet begrijpen, maar gelukkig kinderen wel want aftelrijmen zijn vaak zuivere klankgedichten.

- *Maar de muzikaliteit blijft toch ook in je andere gedichten een belangrijk aspect. In je laatste bundel*, De moerasruiter uit het paradijs, *komt bijv. het gedicht voor 'Alleen een solide aap drinkt', dat je trouwens ook op de bijhorende grammofoonplaat leest. Daarin komen versregels voor als: 'wel de muezzin in zijn zinderend bed balkt als ezelin'*.

- Ja, maar bovendien heeft het hier ook een betekenis. Het kost natuurlijk heel wat moeite om die betekenissen eruit te halen. Vandaar dat de goede lezer, zoals gezegd, weetgierig moet zijn en over fantasie moet beschikken. Ik zoek natuurlijk wel naar de meest prettige of aangename of muzikale of mooi klinkende woordcombinaties. Maar ik blijf toch in de gaten houden de interactie van die woorden, het botsen van die woorden op mekaar, ook in hun betekenisniveau. En dat heeft voor mij wel iets met cryptogrammen te maken. Dat vind ik leuk om te doen. Daarom ook dat ik zoek in woordenboeken, niet zozeer dus om de betekenis van de woorden, alhoewel, maar ook om het combineren van woorden in een bepaalde trits van verwantschappen. Daar bestaat een wilde theorie over, ik doel hier op de theorie van de cultuurfilosoof Jean Gebser, die o.a. behelst dat de beginvokabelen van woorden in de cultuurtalen, en hij rekent daarbij ook Sanskriet en uiteraard oud-Grieks en Latijn, hun worstels hebben in een mythische taal. Zo zouden de vokabelen KR duiden op strijd, scheiding, splitsing e.d. En inderdaad vinden we naast het Duitse Krieg onze krijg, maar ook woorden als krenken en kracht en krabben en uit het Grieks woorden als kritiek en kronos en kristus, de laatste niet alleen scheidsrechter van de tijd, maar van alle tijden tot in de eeuwigheid. Zo'n theorie neem ik niet honderd procent

serieus, maar ik vind het interessant om er mee te spelen in mijn werk. Je moet wel weten dat ik met zulke dingen bezig ben.

- *Nu weet ik wel dat men niet aan een dichter moet vragen om zijn eigen exegeet te zijn, maar zou je bij wijze van uitzondering de net geciteerde regel in zijn verschillende betekenissen kunnen verklaren en zeggen wat je er hebt willen instoppen?*

- Dan zou ik het hele gedicht daar moeten bij betrekken. Het begint natuurlijk al met die aap. Ik ben natuurlijk volkomen onvoorbereid tegenover deze opgave. Je hebt in het begin de aap, oase, er worden bergen genoemd. Het speelt zich dus niet af tussen Lutjebroek en Langedijk, dat zijn een paar woonplaatsen hier in Nederland. Het is duidelijk een tropische wereld, een uitheemse wereld. En dan komt als tegenvoeter van die eerste strofe, de tweede strofe, waarin dat teruggenomen wordt. Daar komen plotseling sneeuw, as, herfstbladeren, luit. Niemand hoorde nog luit en priëlen. Plotseling is dat een heel andere wereld. Hier zit je zeker niet in de tropen. Dat mag desnoods in Nederland zijn. En dan word je in de derde strofe weer teruggebracht naar de wereld van de eerste strofe. Dan krijg je de muezzin, de ezelin, de leeuwen enz., weer terug naar een tropenwereld, die helemaal afgelopen is. ‘De bronnen zijn besmet’.

Wat nu de compositie betreft, het gedicht is geschreven in sonatevorm. Zoals een sonate bestaat het uit drie delen. In het eerste deel wordt het hoofdthema met varianten aangegeven. In het tweede deel, de expositie, de verwerking, wordt het thema gevarieerd, er ontstaat een adagio. En in het derde deel, de reprise, volgt een presto, het hoofdthema keert versterkt terug. Ja, zo werk ik ongeveer. Het is natuurlijk ook niet zo dat ik zeg: ik ga zitten en nu zo een gedicht in elkaar steken. Dit groeit natuurlijk. Het is een proces van dagen, weken soms. Met verschuiven en het onderbewustzijn speelt ook mee. Een spontaan dichter ben ik nooit geweest. Dat ligt niet in mijn aard. Ik begin steeds opnieuw aarzelend.

- *Zoals we daarnet gezien hebben, streef je dus wel naar schoonheid van klanken. Maar staat dit niet in tegenstelling met wat je in de bundel* Alfabel *hebt geschreven, waarin de vaak geciteerde versregels voorkomen:*

> ‘*In deze tijd heeft men wat men altijd noemde Schoonheid*
> *schoonheid haar gezicht verbrand*’.

Dit werd vaak geïnterpreteerd als zou je je tegen het estheticisme in de poëzie afzetten.

- Voor mij is het een feit dat de schoonheid haar gezicht verbrand heeft. Maar dan nog doet de dichter, en dat is natuurlijk zijn opgave, een poging om die schoonheid, waarvan hij een notie heeft, om die te redden, te bewaren voor de toekomst. Dat is misschien een utopische gedachte. Hij wil de schoonheid in haar volle aanwezigheid, concreetheid teruggeven. Er is een vraag, gesteld door de bekende dichter: 'Wozu Dichter in dürftiger Zeit?' En Adorno heeft ook de vraag gesteld: 'Is dichten, is kunst überhaupt nog mogelijk na Auschwitz?' Dat kan je je nog steeds afvragen.

- *Dat is ook het thema van* Oogsten in de dwaaltuin.

- Ja, precies. En een titel als *De moerasruiter uit het paradijs* duidt hier ook op. De moerasruiter is een mythische figuur, die door het moeras van de tijd trekt en die probeert iets te redden uit het paradijs, nadat het paradijs verloren is gegaan, maar dat hij vast houdt en onder zijn mantel verbergt.

- *Je hebt vroeger gezegd dat het ritme van je gedichten eigenlijk je spreekritme is. Maar het ritme in die verzen verloopt niet vloeiend of dreunend, maar wordt met opzet hortend gemaakt. Het is een sterk bewerkt ritme. En soms verandert dat ritme zelfs binnen één vers, zoals bijv in 'ik denk dat een god het is viool spelend op mijn strot'. Kan men in verband met dit ritme spreken over invloed van de jazzmuziek, want je beluistert vaak jazz tijdens het schilderen?*

- Ja, dat klopt. Ik heb vroeger eens gezegd dat, indien de reïncarnatie mocht bestaan, ik graag zou terugkeren als saxofonist. Ik heb wel een paar keer geprobeerd de jazz in mijn poëzie te integreren. Dat was in het gedicht 'Ghost of a chance' en ook in 'Jazz and Poetry'. In het eerste heb ik geprobeerd om die langoureuze solo van Lester Young enigermate in de gang van het gedicht tot uitdrukking te brengen. Maar ook in het algemeen zoek ik in de taal een 'natuurlijk' ritme, verwant aan dat van de jazz. De jazzmuziek is erg gevarieerd. Maar die hortende elementen in klank en ritme, je zou kunnen zeggen, dat zijn mijn blue notes en mijn synkopen.

- *Nu is het wel zo dat wanneer men je gedichten hoort lezen, ze veel gemakkelijker te begrijpen zijn dan wanneer men ze gewoon stil leest. Dat komt voor een deel ook, denk ik, omdat men niet goed weet waar men de scheiding moet aanbrengen tussen de verschillende zinsdelen, omdat er ook geen enkele punctuatie is aangebracht en dat brengt de lezer soms in verwarring*.

- Een verwarring die ik hem ook wel gun, want het is ook leuk om in die verwarring te zijn en daardoor op eigenaardige gedachten te komen. Hier weer dus die dubbelzinnigheid, waar ik reeds over gesproken heb. Maar het lezen van gedichten, vooral van moderne gedichten, is moeilijk. De afwezigheid van interpunctie in veel moderne poëzie toont de gelaagdheid er van aan en de vele wisselwerkingen en overgangen. Dat bij het voorlezen mijn vers ook begrijpelijker wordt, dat komt omdat ik die betekenissen er ook zo veel mogelijk in leg, zodat het ook duidelijk wordt dat het zeer complex is wat daar staat. En de ongetrainde poëzie-lezer leest daar vaak overheen, leest niet geconcentreerd genoeg, is te ongeduldig. Omdat hij alles meteen wil begrijpen dwaalt ie te vaak af of juist helemaal niet omdat hij zijn eigen taal-fantasie wantrouwt.

- *Een versregel van jou luidt: 'ik ben geen lieflijke dichter'. Je wil ook niet sommige zaken verheerlijken in je gedichten, maar je schrijft eerder over zaken, die je wrevel of je afschuw oproepen. Wat de thematiek betreft, ga je dus eigenlijk over het lelijke schrijven, terwijl je anderzijds dus toch weer de schoonheid van de taal nastreeft*.

- Ja, daar zit een discrepantie. Dat geldt ook voor mijn schilderijen. Ik heb vroeger al eens gezegd: in het begin wil ik een schilderij altijd zo lelijk mogelijk maken en dan breng ik verfraaiingen aan. Datzelfde geldt voor mijn poëzie. Dat is mij ingeboren. Ik kan mij geen echt afschuwelijke kunst voorstellen. Afschuwelijk dan in ethisch, moreel opzicht. Ik kan mij niet inbeelden dat er gedichten bestaan, die identiek zijn met de mentaliteit van de beul of van een dictator. Doorgaans zijn deze mensen ook niet artistiek begaafd. Gelukkig. Er zijn wel enkele voorbeelden van misdadigers, zoals Villon, en verraders en collaborateurs, zoals Céline, maar dat zijn in wezen toch ook aardige mensen, geen machthebbers. Zij zijn niet gelijk te stellen met de echte schurken en boeven, waartegen ik mij dus keer. Overigens heb ik toch ook tamelijk veel liefdesgedichten geschreven en zo iets doe je niet in wrevel of afschuw.

- *Je beschouwt het gedicht als een ding, net zoals een schilderij van jou ook een ding is. Het gedicht als ding is een abstract begrip, dat onmogelijk te realiseren is want je kunt niet schrijven zonder de buitenwereld erbij te betrekken. Trouwens, je engagement verplicht je daartoe. Je kunt dus niet louter een taalding maken dat helemaal gesloten is*.

- Nee, het kan niet absoluut gesloten zijn, maar het kan wel gesloten zijn, in die zin dat het behoort tot die dingen die afgesloten worden

van de dagelijkse dingen. Ik bedoel, een gedicht is nu eenmaal door zijn structuur een taalverschijnsel dat zich door het gebruik van bepaalde technieken onderscheidt van het normaal spreken. In die zin is het altijd of toch meestal geconcentreerd taalgebruik. En zo kun je verder gaan en dan kun je zeggen, dan moet je ook zoveel mogelijk het gedicht construeren zodat het onderscheid nog duidelijker aangegeven is dan het ooit gebeurde. Dan gaat je opvatting in de richting van het gedicht als een ding. Dat speelt ook heel duidelijk in de moderne beeldende kunsten, waar een schilderij alleen nog maar een structuur is van een plat vlak, lijnen, kleuren, vormen en ritmiek. Dan is het schilderij als ding ook onafhankelijk. Maar de paradox is dat hoe meer het gedicht of schilderij ding is geworden, hoe groter zijn magische uitstraling kan zijn. Deformatie en abstractie versterken het kunstwerk. Niet voor niets heeft al in het begin van deze eeuw Afrikaanse en andere zgn. primitieve kunst op de westerse kunst grote invloed uitgeoefend. Nu lijkt het wel of men dat is vergeten en men de consequenties daarvan niet meer wil zien.

- *Je hebt herhaaldelijk gesproken over de invloed van Hölderlin en Rilke. Ik dacht echter dat de belangrijkste invloed van Hans Arp kwam. Hij was immers de eerste Europese dichter die het woord helemaal uit zijn verband heeft gerukt en die ook veel verder is gegaan dan de écriture automatique van de surrealisten. Bij hem kregen de woorden ook een andere uitdrukkingskracht en hij werkte ook veel met associaties. Ik heb de indruk dat qua verstechniek de invloed van Arp veel groter is dan van de andere dichters*.

- Nou, dat weet ik zo niet. De invloed van Rilke is ook zeer groot. Die is zelfs zo belangrijk dat een studente aan de Vrije Universiteit van Amsterdam, Anja de Feijter, daar een doctoraal scriptie over geschreven heeft. Zij heeft citaten uit het werk van Rilke vergeleken met mijn werken en dan treft de overeenkomst heel erg. Die invloed geldt ook op mijn filosofie en wereldbeschouwing. Maar er is nog iemand, die dat gesignaleerd heeft, onafhankelijk van mevrouw De Feijter, en dat is Cornets de Groot.

Duidelijk is mijn benadrukken van het lichamelijke en dat had Rilke ook in hoge mate, waar hij probeerde het ding te redden, omdat hij vond dat het ding ons ontglipt is, dat wij de dingen niet meer zuiver zien. Hij legde er ook de nadruk op dat de appel niet meer zo gezien wordt als hij gezien moet worden. Dat heeft hij in sterke mate in zijn ‘Sonnetten an Orpheus’ behandeld. Hij probeert het ding te redden van het verval door zijn gedichten steeds meer ‘dinghaft’ te maken.

Hij wil de dingen als het ware vergeestelijken door ze te incorporeren in de poëzie, maar ze tevens te redden als ding. Zo zegt Rilke: ‘Wagt zu sagen, was Ihn Apfel nennt’ en ‘tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!’ Vandaar zijn grote bewondering voor Rodin, maar nog meer voor Cézanne. Want hij zei: ‘Cézanne heeft de appel gered door zo te schilderen’. Zulke denkbeelden vind je ook terug in mijn poëzie, in een wat andere toonzetting. Er zijn wel meer overeenkomsten. Ook mijn preoccupatie met het christendom en de heidense wereld. Daar klinkt ook navolging van Hölderlin. Het meergodendom. Christus als laatste der Olympiërs maar ook het afwijzen van zijn middelaarschap.

- *In het gedicht ‘Verdediging van de 50-ers’, gepubliceerd in 1949, noem je de dichters Blake, Rimbaud en Baudelaire en je zegt van hen: ‘hun adem waait door ons werk’. Dit zijn nu precies ook dichters, die de schoonheid van het lelijke hebben bezongen. Hebben zij een grote invloed op jou uitgeoefend?*

- In sterke mate Blake, want noch Rimbaud noch Baudelaire waren voor mij makkelijk te lezen. Ik heb ze dan ook in Duitse vertaling gelezen.

- *Bij Blake tref je ook die hang naar mystiek aan en is er ook wel sprake van elfjes. In je vroege gedichten laat je vaak narren, engelen en keizers optreden. Komt dit dan van Blake vandaan?*

- Dat komt meer uit Rilke, uit de aanhef van de ‘Duineser Elegien’: ‘Wer, wenn ich schrie, hörte mich denne aus der Engel Ordnungen?’ en wat strofen verder: ‘Ein jeder Engel ist schrecklich’.

- *Later ben je dan ‘realistischer’ gaan schrijven en heb je die elementen weggelaten. Was er ook geen technisch aspect aan verbonden? Dat het makkelijker was om je uitspraken door een figuur te laten gebeuren, zodat je ze zelf niet rechtstreeks moest formuleren?*

- Dat is nog altijd zo in mijn poëzie, ook in mijn recente gedichten. Buddingh' heeft in zijn essay ‘Eenvouds verlichte waters’ reeds gewezen op het theatrale aspect van mijn poëzie. Ja, ik ben niet alleen een gemankeerde saxofonist, maar misschien ook een gemankeerde toneelschrijver. Vaak leg ik mijn gedichten, net zoals Hugo Claus, in de mond van een figuur en daarmee neem ik dan een zekere afstand van die uitspraak. Je legt natuurlijk in die figuren toch jezelf, daar is niet aan te ontkomen. Je splitst je op in verschillende figuren. In dit opzicht ben ik vaak een mytholoog en wie weet, soms misschien wel een mythomaan.

- *Je hebt wel in 1968 een radiostemmenspel geschreven*, De perfekte misdaad, *maar geen toneelstuk*.

- Nee, dat heb ik nooit gedurfd. Alles wat een lange adem vereist, een roman, een avondvullend toneelstuk, daar heb ik het talent niet voor, of misschien ontbreekt mij gewoon het uithoudingsvermogen.

- *Als kunstschilder ben je lid geweest van Cobra. Nu heeft Cobra de nadruk gelegd op de creatieve potentie van het kind, wat parallellen vertoont met de volkskunst. Die elementen treffen we ook aan in je gedichten. Er is dus blijkbaar wel een invloed geweest van de schilderkunst op je poëzie*.

- Ik was alleen als dichter lid van Cobra, hoor. Laat daar geen misverstand over bestaan. Ik ben dan ook geen typische Cobra-schilder, zoals een Jorn, een Appel. Maar goed, dat ik ook invloed onderging van een schilderende en beeldhouwende dichter als Hans Arp, dat is natuurlijk ook geen wonder. Daar zat toen ook veel heil in voor mijn werk. Dat het speciaal Arp was, dat is ook weer niet verwonderlijk daar ik een grote belangstelling had voor het dadaisme. En de schilderkunst speelt inderdaad een grote rol in mijn leven. Ik heb ook zeer veel gedichten gewijd aan beeldende kunstenaars. In die gedichten over schilderkunst heb ik geprobeerd meer de mens te typeren achter de beeldende kunstenaar, zoals Henry Moore, Hans Arp, Tajiri, Max Ernst, dan direct wijzen naar een bepaald schilderij of beeldhouwwerk. Het typerende van die geest, dat tot uiting komt in het beeld of schilderij, heb ik willen weergeven. Het was dus telkens meer een portret.

- *Je hebt in 1949 een tijdje bij Bert Schierbeek gewoond. Jullie hebben toen samen een boekje gemaakt*, Chambre-antichambre, *dat pas in 1978 is gepubliceerd geworden. Stukjes hieruit waren reeds in 1950 in de tijdschriften 'Braak' en 'Podium' verschenen. Schierbeek vertelde mij dat dit boek is ontstaan uit briefjes, die jullie naar mekaar schreven. Was het toen de bedoeling dat dit zou gepubliceerd worden?*

- Jawel, dat speelde wel mee in ons achterhoofd. Maar in die periode was de mogelijkheid tot publiceren voor ons nog niet zo erg groot. Ik stond eigenlijk nog aan het begin. Schierbeek had voordien al twee romans over het verzet gepubliceerd, maar dat waren eigenlijk klassieke romans. Maar met 'Het Boek Ik' had hij de grootste moeite om het gepubliceerd te krijgen. Hetzelfde gold voor mijn eerste bundel *Apocrief*.

- *Dat heeft ook voor gevolg gehad dat je dichtbundels niet gepubliceerd werden in de volgorde waarin ze werden geschreven*.

- Inderdaad, mijn eerste bundel was *Apocrief*. Die heeft een hele tijd bij De Bezige Bij gelegen. Hij werd tegengehouden door het advies van een lector, die zei dat dit het werk was van een krankzinnige, die men zou moeten opsluiten.

- *Maar in je verzamelde gedichten staan de bundels wel in de juiste volgorde*.

- Dat is de juiste volgorde. Degene die het doorkruist heeft, was Stols. Een zeer curieuze man. Hij heeft eigenlijk de stoot gegeven tot het publiceren van onze generatie. En toen hij al over de brug was, volgden de anderen aarzelend. Hij was zo'n keurige man met zijn ridderorde, een aristocraat, heel afstandelijk en keurig. Ik weet nog goed dat hij mij een briefje schreef en mij vroeg om een bespreking te hebben over mijn werk en een mogelijke uitgave. Dat was in een gerenommeerd restaurant. Ik zag er toen nogal uit. Ik was een zwerver. Ik durde nauwelijks dat restaurant te betreden. Ik werd trouwens door de portier wantrouwend uit de hoogte bekeken. Nou, daar zat dan die keurige meneer Stols. Maar hij had grote belangstelling. Ik geloof niet dat het snobisme van hem was. Hij had wel gevoel voor poëzie. En hij zocht kwaliteit.

- *De bundel* De Amsterdamse school *is genaamd naar een gedicht, dat er in voorkomt. In dit gedicht spreek je over 'de bewaarschool voor schaamte en wanhoop'. Maar verwijst de titel ook niet naar een dichtersgroep?*

- Nee, dat is een groep van architecten. Zij hebben in Amsterdam een grote rol gespeeld. Samen met vrienden uit Spanje heb ik die wijk bezocht. Dat is de Spaardammerbuurt. Daar zijn door de Amsterdamse school in de jaren twintig volkswoningen gebouwd, die wereldberoemd zijn geworden, althans in architectenkringen. Dat is een bewust sociale volksbouw, woningen voor arbeiders. Dat is echt uniek. Het is nu weer allemaal gerestaureerd en gerenoveerd. En omdat ik zelf toch ook met beeldende kunsten omga en me op een bepaald moment voor de architectuur interesseerde, vond ik het toch wel aardig om in dat gedicht die associaties te leggen met de Amsterdamse school van architecten. Maar dat is er toch wel een beetje met de haren bij gesleurd. Het ging toch meer om het klimaat van het milieu, een typisch bohemien-milieu waar ik toen toe behoorde, maar de jongens en meiden waar het gedicht aan opgedragen is, die zijn wel

haast allemaal respectabele dames en heren geworden, net als ik zelf (lacht uitbundig). Hoe het ook zij, die periode was een leer- en levensschool, het leven in de kroegen, de absurde, helemaal uit de hand lopende feesten, de vele vele vrouwen die van hand tot hand gingen of raakte de man steeds in andere vrouwehanden?

- *In de bundel* Alfabel *noem je je gedichten een 'Storm van driftig bidden'. Deze formulering komt me wel vreemd voor bij iemand, die toch herhaaldelijk de kerkelijke gezagsdragers heeft gehekeld en die blijkbaar niet gelovig is. Ik meende dan ook dat je hiermee bedoelde dat je gedichten moeten uitgesproken worden*.

- Dat heb ik niet zo bedoeld. Maar als je zo een woord als 'bidden' gebruikt, dan denkt men aan godsdienst, en hier in het westen denkt men automatisch aan de christelijke godsdienst. Nu weet je dat er heel wat afgebeden wordt, niet alleen door christenen, maar ook de mohammedanen en de boeddhisten en de shinto bidden.

- *Goed, maar je gebruikt dus een term, die met godsdienst verbonden is*.

- Bidden betekent toch ook gewoon iets dringend verzoeken: wat ik U bidden mag. Ik ben niet godsdienstig, maar misschien niet helemaal a-religieus. Ik ben niet verstoken van deze nood, van deze mogelijkheden in de menselijke geest om te vluchten in metafysische illusies. In het dagelijkse leven ben ik iemand, die agnostisch denkt. En ik hou helemaal niet van absolutismen en daarom ben ik ook tegen daarop steunende godsdiensten, vooral als die godsdiensten zoveel pretenties hebben als het jodendom, het mohammedisme en het christendom. Dat zijn zeer agressieve godsdiensten. Daar ben ik juist tegen. Maar niet tegen de individuen afzonderlijk. Een ieder moet vrij zijn te geloven wat hij wil als hij dat een ander maar niet oplegt. Maar ik ben wel tegen het dogmatisch systeem, die organisaties. Maar nogmaals, zeker als dichter voel ik natuurlijk dat er in ons dwaze noties rondspoken. Ik kan best begrijpen hoe de mens ooit tot al deze projecties gekomen is, al die goden, het hiernamaals enz. Dat is natuurlijk iets heel anders dan de kerk, die dat alles immers misbruikt om de geringen en armen te knechten. Het religieuse is een psychologisch gegeven. Maar de objectieve waarheid daarvan, dat is heel wat anders, want daar is niets zinnigs over te zeggen, tenzij men er over gaat dichten zoals Dante deed, waarbij mij wel opvalt dat zijn Hel heel wat interessanter is dan zijn Hemel.

- *De titel* Van de afgrond en de luchtmens *kun je waarschijnlijk ook*

interpreteren als een beeld van de mens, die tussen het aardse en het bovenaardse heen en weer geslingerd wordt.

- Ja, maar je kunt nog verder gaan, tot in het absurde postuleren dat wij allemaal luchtmensen zijn. Hier heb je dan de gnostische idee dat de mens door zijn bewustzijn niet alleen weet heeft van de nood maar ook van absolute zuiverheid en dat dat een verschijnsel is, dat moeilijk te verklaren is. Moeilijk te verklaren allicht uit natuurlijke gegevens. We weten natuurlijk wel dat de hersenen groot zijn. Maar er zijn nog wel meer wezens met grote hersenen, dolfijnen o.m. Die hebben ongeveer dezelfde hersenstructuur en even grote als de mens. Maar dolfijnen hebben geen pyramiden en kathedralen gebouwd of geen gedichten geschreven. Er is dat onverklaarbare verschijnsel mens dat zelf een bovennatuur schept, een tegenwereld als het ware, iets volkomen kunstmatigs. Ieder probeert dat op zijn manier te verklaren. Ik doe dat ook een beetje, meer als dichter, en dat wordt nooit zo erg au serieux genomen. Misschien terecht. We zijn als dichters ook allemaal maar een beetje gek. We zijn ook geboren warhoofden. Maar goed, zo zijn we nu eenmaal.

- *Cees van de Watering schrijft in zijn essay 'Met de ogen dicht' dat de mystiek kan gebruikt worden als interpretatiekader voor een aantal van je gedichten*.

- Ja, ik ben me daar zeer bewust van geweest. Ik heb reeds als kleine jongen ervaringen gehad, visioenen is een te dik woord, maar toch dingen beleefd, die voor mij heel ingrijpend zijn geweest. Het waren ervaringen, die misschien wel fysiologisch te verklaren zijn, doordat ik misschien ondervoed was of een vreemd werkende klier had of noem maar op. Maar ja, daar kan ik natuurlijk niets mee maken. Men zegt dat de mensen in de middeleeuwen zoveel visioenen zagen omdat ze ondervoed waren, omdat er zoveel grote misoogsten waren. Met veel honger lijden en ook door oververmoeidheid, dat kan heel gemakkelijk een paragnosie veroorzaken, zodat ze allerlei vreemde dingen gingen zien. Maar voor mij als dichter is het gewoon de psychische ervaring die belangrijk is, alleen daarmee kan ik iets doen.

- *Je hebt er al herhaaldelijk nu op gewezen dat de dichter eigenlijk weinig betekenis heeft in onze maatschappij, dat zijn stem nauwelijks wordt gehoord. Dat was waarschijnlijk ook wat je bedoelde met de titel van je eerste bundel* Triangel in de jungle, *een geluid dat nauwelijks waarneembaar is*.

- Ja, overstemd door al die trompettende olifanten met hun dikke

huiden. Ja, dat is ook een feit. Maar ik moet zeggen, dat geldt natuurlijk niet voor alle taalgebieden en culturen. In Zuid-Amerika is er een enorme weerklank en in de Sovjet-Unie ook, maar daar word je vervolgd. Wij kunnen de meest scrabeuze en verfoeilijke taal uitbraken, daar reageert niemand op.

- *Het gebruik van hoofdletters lijkt me nogal willekeurig. In sommige gedichten beginnen de strofen met een hoofdletter. Andere gedichten zijn volledig zonder hoofdletters geschreven. Zat daar dan geen systeem in?*

- Nee hoor. Dat is een beetje een tik, die onze generatie meegekregen heeft. Dat is een beetje de traditie van de avant-garde, zoals Octavio Paz dat noemt. Hans Arp, e.e. cummings, sommige futuristen, dadaïsten, surrealisten.

- *Maar deze mensen gebruikten consequent geen hoofdletters, terwijl ze bij jou soms wel en soms niet voorkomen*.

- Of die allemaal hierin zo consequent waren, weet ik niet, maar een feit is mijn grillige natuur. Het is zelfs voorgekomen dat er in één editie wel hoofdletters voorkomen en in een herdruk geen hoofdletters, of omgekeerd. Dat is onverantwoordelijk, dat geef ik onmiddellijk toe. Maar eigenlijk hebben hoofdletters voor mij geen enkele betekenis. Het mogen voor mij ook allemaal hoofdletters zijn, alleen staat dat zo zwaar op de bladspiegel.

- *Heeft het dan typografisch geen betekenis, voor het beeld van het gedicht in zijn geheel?*

- Nou, soms denk ik wel eens, ja dat is eigenlijk flauwe kul om zonder hoofdletters te schrijven want met sommige hoofdletters kan het toch wel erg mooi zijn. Het hangt dan af welke letter je gebruikt of wat voor een gedicht het is.

- *Speelt het visueel aspect in de structuur van een gedicht geen rol?*

- Een ragdun gedicht kan wel een wat vette letter gebruiken en ik heb ooit een gedicht geschreven met alle O's in kapitaal, dat ging dan ook over mOOie Ogen.

- *Het komt me toch wel vreemd voor dat bij iemand, die tegelijkertijd ook bezig is op het gebied der beeldende kunsten, de taalmuziek en de klankassociaties zulk een grote rol in de poëzie spelen, ik zou zelfs bijna zeggen meer dan de beelden. En vaak is het ook zo dat je beelden niet visueel voorstelbaar zijn. Ik denk hier bijv. aan regels als:*

‘*mijn vogels laden hun snavels met gongslagen en ik kan snaren*
en water temmen met ijs’.

- Nou, onmiddellijk zie ik wel die toekans met hun enorme snavels op de gong slaan, hoor. Ik zou er een film van kunnen maken. En het temmen van ijs, ja dat is een beetje overdrachtelijke manier van zeggen. Daar bestaat in de poëzie wel een term voor, maar die zou ik moeten opzoeken in het lexicon van Buddingh'. Maar water wordt wel eens getemd door het ijs. Dat vind ik ook een heel visueel beeld, hoor. Het water dat kabbelt en dan komt het ijs en die temt die golven. Je kent het verschijnsel van heel snel invallende bevriezing dat de golven van het water in het ijs aanwezig zijn. Dat vind ik dus wel een heel visueel beeld. Maar goed, ik wil er niet over strijden, sommige beelden zijn misschien wel abstracter.

Maar nogmaals, ik heb het je al gezegd, ik ben een gemankeerde saxofonist. Ik was graag een jazz-musicus geweest. Ik zou ook graag muziek willen schrijven, een thema bedenken. Vandaar ook mijn grote bewondering voor Thelonious Monk.

- Een andere vaak geciteerde versregel is: ‘Ik draai een kleine revolutie af’. Hierbij valt vooral het woord ‘kleine’ op. In een interview heb je trouwens eens gezegd: ‘Revolutionair zijn in absolute zin is ook nooit geclaimd, zeker niet door mij’. Je bedoelde in beide gevallen ‘revolutionair’ blijkbaar meer als ‘poëzie-vernieuwend’ dan als ‘sociaal-vernieuwend’.

- De rol van de dichter in onze maatschappij is zeer gering. Elke pretentie in sociaal-revolutionaire richting klinkt belachelijk. Geen enkel vers kan een omwenteling tot stand brengen. Ik heb het dus inderdaad meer gezien als een vernieuwing in de poëzie, al heb ik ook gezegd, vooral in mijn programmatische gedichten, dat wij alles te danken hebben aan onze voorlopers, de dadaïsten, aan de Stijlmensen, aan het surrealisme natuurlijk en ook aan Van Ostaijen en Gorter. Ik heb mezelf dus nooit gezien als iemand, die iets volslagen nieuws bracht in de Nederlandse poëzie. Ik bracht een nieuw geluid, in zoverre dat mijn poëzie - maar dat geldt natuurlijk voor alle poëzie - dat er een vent achter staat. Ik heb dan ook technisch, taaltechnisch en verstechnisch, niet zo veel nieuws te berde gebracht. Internationaal gezien. Maar ook nationaal is het dan niet totaal nieuw. Van Ostaijen heeft toch ook al in de taal veel overhoop gehaald. Nog verwijt ik het menig Nederlands criticus dat hij niet in staat was te relativeren omdat zijn geestelijke bagage zo licht was, maar gelukkig waren er ook in dat opzicht goed toegeruste critici,

een Paul Rodenko, een Cees Buddingh' en zo langzamerhand zal het provincialisme in onze literaire kritiek wel helemaal verdwijnen.

- *We hadden het daarstraks over Hölderlin. Adriaan Morriën verwijt je in 'Concurreren met de sterren' een voorliefde voor grote gebaren. Hij meent dat dit aan de invloed van Hölderlin te wijten is. Er is inderdaad een neiging tot oratorische effecten in je poëzie merkbaar. Je bent blijkbaar niet bang voor retoriek*.

- Och, Morriën is een aardige man, geen slecht dichter, maar als criticus was hij wel zo'n typische provinciaal en ik voel mij niet een typisch Nederlander. Ik vind het soms jammer dat ik hier geboren ben en gekluisterd ben aan deze taal. Niet dat ik de Nederlandse taal geen prachtige taal vind, daar niet van. Maar als ik kijk naar de mentaliteit, de zuinigheid, het gevoel dat men niet uit, dat vind ik een misselijk, eng gedrag. Misschien is het daarom dat ik meestal in Spanje woon. Ik vind dat de mens daar meer van zichzelf geeft. De Hollander is niet alleen zuinig met geld maar ook met emoties. Al gauw wordt hier iets retoriek, grootspraak, overdreven genoemd. Maar ik hou van de grote allure, de grote stijl, van wat barok en zelfs van koddige bombast. Toch is er ook wel understatement in mijn werk en een hele hoop ironie, maar daar moet men wel een gevoelig oor voor hebben.

- *Het vrije vers heb je vanaf het begin verworpen omdat je het vormeloos en zwak van expressie vond. De structuur van het gedicht is voor jou blijkbaar erg belangrijk*.

- Daar werk ik inderdaad veel op. Ik ben zelfs geneigd nu en dan om in mijn gedichten de lettergrepen te tellen, om te kijken of het niet uit de hand loopt en of de verschillende strofen bij elkaar passen. Op dergelijke kleinigheden ben ik geneigd te letten. Het al te vrije vers, de poésie libre, feitelijk prozagedichten vind ik niet zo aantrekkelijk.

- *Maar je schrijft wel vaak lange versregels. Dat houdt dan verband met de spreekstem*.

- Ja, omdat ik ervan hou om dat helemaal uit te zeggen. En soms is het moeilijk om het te doen. En daar vind ik dan plezier in.

- *Het woord 'profeet' komt ook herhaaldelijk voor in je gedichten. Zie je misschien de dichter als een soort profeet?*

- Profeet is natuurlijk een zwaar beladen woord. Maar profeet zie ik meer als een getuige, iemand die getuigenissen aflegt. De meeste pro-

feten in de Bijbel waren dat ook en niet veel meer dan dat. Zij waren niets meer dan waarschuwers in verband met de val van Israël. ‘Mensen, als jullie zo doorgaan, dan loopt het mis.’ De dichter zie ik dus als een waarschuwer, gewoon een getuige van zijn tijd, die uitdrukking geeft aan wat leeft in zijn tijd en die inderdaad ook pogingen doet om signalen te geven van wat in zijn ogen dan kwalijke verschijnselen zijn van de tijd die hij meemaakt. Hij is daarom dan ook een kind van zijn tijd. Voor mij is dat dan in de jaren twintig en dertig de armoede die ik gekend heb als een Amsterdamse volksjongen en natuurlijk de twee wereldoorlogen. Want de eerste wereldoorlog heb ik natuurlijk niet zelf beleefd, maar bij mij thuis werd daar veel over gesproken. Ik had een oom, wiens vrouw een Duitse was en vaak kwam die vader van haar over. Hij was een nazi tot en met. Hij had gevochten in de eerste en de tweede wereldoorlog, in het Totenkopfregiment. En ik hoor en zie die man nog voor me. Een verschrikkelijke typische Duitser, met een Wilhelmsnor. En die gaf maar op van heldendaden van de Duitsers tegen de Engelsen en Fransen. Dat herinner ik me nog heel goed. Daar kom ik niet los van en dat merk ik ook bij mijn generatiegenoten. Ook die angst. Nu is er weer een nieuwe wereldoorlog die dreigt. Die vrees daarvoor wordt meer en meer algemeen. Maar die angst is bij ons nooit weggeweest.

- *Je hebt in de jaren vijftig nagenoeg ieder jaar een nieuwe dichtbundel gepubliceerd. Daarna heb je gedurende bijna zestien jaar gezwegen, om in de jaren tachtig weer twee bundels te brengen. Heeft dat wat te maken met die groeiende angst voor een nieuwe oorlog, zodat je misschien vond dat het zinloos was van nog poëzie te schrijven? Want dat is toch ook het thema geworden van de bundel* Oogsten in de Dwaaltuin, *die in 1981 is verschenen*.

- Inderdaad, die zinloosheid heb ik altijd aangevoeld. Mijn poëzie is überhaupt dus duidelijk, en dat geldt ook voor vele andere dichters, niet bepaald optimistisch of levensblij. Maar, je hebt gelijk, in sommige perioden neemt dat gevoel van zinloosheid toe en dan heeft het ook geen zin om nog een regel op papier te zetten.

- *Die bundel behandelt inderdaad het probleem of het nog zin heeft om in deze tijd nog poëzie te schrijven. Het feit dat je daarover een bundel hebt geschreven is op zichzelf reeds een positief antwoord op die vraag*.

- Ja, zo is het ook positief dat je steeds weer opnieuw de schoonheid wil redden door middel van het gedicht en als het ware de taal in haar zuiverheid redden. En dat is de taak van elke dichter. Ieder doet dat

op zijn manier, de ene zus, de andere zo, omdat hij de taal opzoekt, tot het binnenste van de taal, het hart van de taal doordringt. Alleen iemand die voor honderd procent negatief is pleegt letterlijk of figuurlijk zelfmoord, die dooft zichzelf uit. Er is nog te veel in mij dat voortsmeult en zo nu en dan tot een grote brand uitslaat.

- *Maar je zou dezelfde vraag kunnen stellen in verband met de schilderkunst. Heeft het nog zin van schilderijen te maken? Daar ben je immers steeds mee doorgegaan*.

- De rol van de poëzie lijkt mij een totaal andere dan die van de beeldende kunsten. De taal maakt de poëzie, de literatuur, verschillend van alle andere kunsten. Dichters maken gebruik van een materiaal dat iedereen gebruikt. Terwijl niet iedereen met verf knoeit of op een fluitje blaast of op een piano tokkelt. Wij maken gebruik van materiaal, dat door anderen ook gebruikt wordt en ook misbruikt wordt, dat vervuild raakt, zoals de ambtenarentaal. Gisteren was er nog iemand, die het bestond om tegen mijn vrouw te zeggen: 'ik heb nog steeds een goede verhouding met mijn relatie', waarbij hij doelde op zijn vrouw. Dat is toch afschuwelijk. Dat is toch geen menselijke taal meer. Je zou kunnen spreken over een verhouding met een vriendin of met een geliefde of weet ik veel, maar met een relatie, dat is toch waanzin, alsof het een zaak is. Je ziet hier dus hoe de taal aangetast is en ontmenselijkt wordt. Dat is juist waar de dichter in het gedicht tegen ingaat, niet als schoolmeester of als taalzuiveraar maar als het grote grijze kind dat nog dicht bij de oorsprong, in de extase van de oorspronkelijke woorden staat, midden in dat schijnbaar vanzelfsprekende, maar ook zo wonderlijk fenomeen, dat wij taal noemen.

Hedwig Speliers

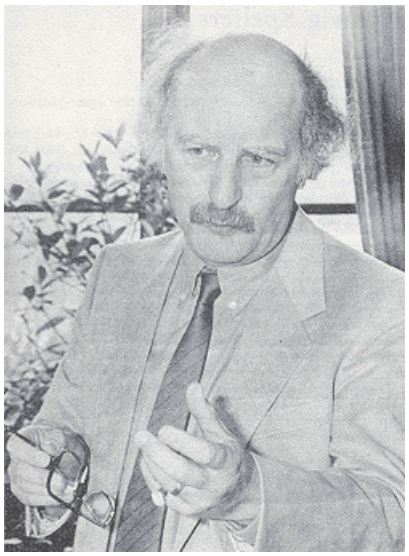
Geboren te Diksmuide op 12 juni 1935. Sedert 1959 leraar Nederlands in Nieuwpoort.

Publikaties: Exotische diergedichten (gedichten, 1956-57), Ons bergt een cenotaaf (gedichten, 1961), Een bruggehoofd (gedichten, 1963), Wij, galspuwers (polemieken, 1965), Omtrent Streuvels (anti-essay, 1968), De astronaut (gedichten, 1969), Afscheid van Streuvels (essays, 1971), Horribile dictu (gedichten, 1972), Leven met Lorenz of het duizendjarig dier (gedichten, 1973), Ten zuiden van (gedichten, 1973), Die Verrekte Gelijkhebber (polemieken, 1973), Gerard Kornelis van het Reve & de groene anjelier (essay, 1973), De mens van Paracelsus (gedichten, 1977), Van het wolkje af (gedichten, 1980), Dreyfus in het dorp (gedichten, 1981), Het heraldieke dier (gedichten, 1983), De pool van de droom (essays, 1983), Album Stijn Streuvels (fotoalbum, 1984), Met verpauperde pen (essays, 1985) en Alpeste (gedichten, 1985).

Schreef in samenwerking met Stefaan Decostere en de componist Frans Geysen voor BRT-televisie de opera 'Orfeus is in ons'.

Bekroond met de Heidelandprijs voor Zuid en Noord in 1969 voor 'De astronaut', de Prijs van de provincie West-Vlaanderen voor Poëzie in 1971 voor 'Horrible dictu', de Dirk Martensprijs in 1984 voor 'Het heraldieke dier' en de Provinciale Prijs voor het Essay in 1984 voor 'Met verpauperde pen'.

Dit gesprek verscheen in maart 1985.



- *Hedwig, ik meen dat we mogen zeggen dat je in de eerste plaats een dichter bent, maar daarnaast ben je ook actief als polemist en essayist*.

- Sinds 1952 schrijf ik gedichten, ik was toen 17 jaar. Het kwam als een vanzelfsprekend feit; een gekwetste vogel vond in het poëzienest de nodige warmte. Ik was leerling aan het college te Kortrijk, het baksteenrode gebouw dat Hugo Claus beschrijft in 'Het verdriet van België'. In de 'poësis', we noemen het nu het vijfde jaar van de klassieke afdeling, werden de regels van de dichtkunst aangeleerd. Versificatie, prosodie, je weet wel. Om de maand het verplichte gedicht. Mijn officieus debuut, het in eigen beheer gepubliceerde bundeltje *Exotische diergedichten*, heb ik trouwens aan mijn poësisleraar opgedragen. De invloed van zo'n man, op sommige leerlingen toch, was geweldig. Poëzie werd een brandmerk.

Spoedig daarna, in 1955, kocht ik 'Nieuwe griffels, schone leien', 25 frank, kijk de prijs staat er nog op. En kreeg ik 'Waar is de eerste morgen?' in de hand. De verhelderende en stootkrachtige pleidooien van Rodenko en Walravens spoorden mij al spoedig aan om zelfstandig over poëzie te gaan denken. Essayistiek is wel een moeilijke stiel, eerst in 1963 zou ik mijn eerste poging in dat vlak publiceren, in het tijdschrift Diagram. Diagram dat we toen net, met Paul De Wispelaere, Jan Van Der Hoeven en de toenmalige poëtische wonderboy Korban hadden opgericht. Met deze redactie hielden we heel wat poëzievoordrachten, een manier ook om abonnees te werven. Poëzie bleef voorop staan natuurlijk.

In *Horribile dictu* vergelijk ik schrijven met leven, identificeer ik nietschrijven met de dood:

> De dood is daar. Hij is
> de dag zonder gedicht

De geringe respons op mijn poëzie, ik denk aan mijn officieel debuut *Ons bergt een cenotaaf*, toen nog bij Angèle Manteau, en aan *Een bruggehoofd* twee jaar later, maakte een polemist van mij. De overgevoeligheid voor kritiek en het loslaten van het familiaal-katholieke imprimatur dat op mijn doen en denken drukte, viel samen met een uitnodiging van de toenmalige BOK-man Julien Weverbergh. Weverbergh was én Forum-gericht én proza-gezind, wat maakte dat ik gedurende jaren op het prozaspoor zat. In feite tegen mijn zin, maar ondertussen was ik vroedvader geworden van de alternatieve uitgeverij De Galge, later Sonneville. De ingeslagen subjektieve weg - sympathetische kritiek noemt J.J. Oversteegen het n.a.v. mijn *Omtrent Streuvels* - kreeg gestalte in welgeteld vijf polemische boeken. Mijn Reve-boek *De groene anjelier* beschouwde ik zelf als mislukt.

Het markeerde mijn eindpunt als subjektief essayist, het eindpunt van de uitgeverij Sonneville, het eindpunt van een literaire epoque. Nu beschouw ik de periode tussen 1964 en 1974 als een proeftijd.

- *Die essays handelen zeer vaak over je ars poetica*.

- Mijn alter ego schreef ondertussen steeds maar hermetischer gedichten in steeds maar gecondenseerder dichtbundels. Tot dan toe had ik de literatuur van buiten uit benaderd, vanuit het principe van de maker. Vanaf 1974 voelde ik mij bekwaam om én voorgoed het proza vaarwel te zeggen, én mij volledig en exclusief op de poëzie en de poëzietheorie toe te leggen. Twintig jaar geleden al had een vriend van me gezegd: Hedwig, waar jij in je gedichten mee bezig bent, daar zijn de structuralisten in hun literatuurtheorieën mee bezig. Hij zwoer bij Roland Barthes, bij Roman Jakobson en vele andere ergocentrische of tekstgerichte literatuurtheoretici. Mijn poëzie zou dus zo te zien structuralistisch zijn en ondertussen verloor ik al mijn kostbare tijd met polemiseren, met thematiseren en Vent-gerichte discussies te formuleren... Van 1974 tot 1984 heb ik dan vanuit de moderne taalkunde en de nieuwere (halve eeuw oud) literatuurbenaderingen aan mijn ars poetica gewerkt. In een obscuur tijdschriftje - in Vlaanderen is een goed tijdschrift dat niet-officieel is, per definitie obscuur - nl. Restant, publiceerde ik mijn bevindingen. Een vruchtbaar maquis, een goed getto. In een cultuurland, die naam waardig, zouden deze teksten zijn opgemerkt, denk ik. Gelukkig waren er de stimuli van jongere redacteuren J.M. Maes, L. De Vos.

Naast de punch verwierf ik nu ook de nodige background, door intense en doelgerichte lectuur, door discussies; deze herbronning bezorgde me een essayistisch instrumentarium met breder spectrum dan de bestaande poëtica's, ik denk hierbij aan Westerlinck, aan Kazemier, Vestdijk, Kramer. Aan de linguïstiek ontleende ik alleen wat voor mij bruikbaar bleek, georganiseerde linguïstische poëtica's kan je trouwens op één hand tellen. Een goed, maar dan toch weer wat te beperkt werk is dat van Jean Cohen, waar ik geregeld naar verwijs, nl. ‘Structure du langage poétique’.

Ik groepeerde deze taalgerichte studies, uit Restant dus, twee ervan verschenen in het NVT, in *De tong van de dichter. Een poëtica*. Moeilijkheidsgraad en omvang (een uitgever rekende uit dat het 350 bladzijden zou worden) hielden de publikatie ervan voorlopig tegen. Daarom herschreef ik mijn opvattingen in een makkelijker toegankelijk boek, nl. *Met verpauperde pen*.

Ik ben ook wel een geweldig briefschrijver. In notedop kan je in een

brief allerlei kwijt, aanzetten van essays, ideeën voor bundels, zelfs een gedicht; het epistolaire genre laat een saillante formulering toe, simpele en ingewikkelde dingen staan er naast mekaar. Mijn ars poëtica is voor een stuk in talloze brieven naar jongere dichters, sommige zijn ondertussen bekend andere volkomen vergeten, ontstaan. De brief als testcase dus, maar vooral ook als vriendschapsband ongeacht de afstand. Hartversterkend in deze wolvenwereld.

- *Je hebt al Diagram genoemd, je noemde net ook Restant. Literaire tijdschriften schijnen in je leven een voorname rol te spelen*.

- Ja, het begon met Diagram, dan kwam BOK, Mep, de gele Yang, Daele, Kreatief, heel lang ook Restant en nu opnieuw Yang. Literaire periodieken vind ik puik, het zijn proefstations. En publikatieplatforms. In plaats van honorarium krijg je kritische injecties, krijg je creatieve stimuli. Cultuurministers zouden deze bestendige aanvoer van talent wel wat meer mogen waarderen en ik formuleer het dan nog zeer eufemistisch.

- *Je schrijft je gedichten blijkbaar vanuit een theoretische overtuiging, die aansluit bij de linguïstiek*.

- Wat was er het eerst, de kip of het ei? Het is een beetje dat verhaal, zie je. Sinds 1965 was ik nieuwere dingen aan het schrijven - 'onbewust was ik dus bezig met taalkundige problemen aan de rand van het structuralisme. Dat gebeurde in mijn poëzietrilogie uit 1965-66, nl. *Dreyfus in het dorp, Ten zuiden van* en *De astronaut*. Ze zijn in omgekeerde volgorde gepubliceerd. *Dreyfus in het dorp* niet in boekvorm maar als middenblad van Poëziekrant, als poster dus. Daarin werkte ik met klankverschuivingen, soms heel kleine, die natuurlijk betekenisveranderingen met zich meebrachten. Met agrammaticaliteit, door bepaalde regels onafgewerkt te laten: je krijgt een open vorm - een opera aperta, je engageert de lezer in je 'vorm'.

Onbewust was ik zo bezig met strikt linguïstische problemen. Eerst tien jaar later zou ik 'bewust' beseffen wat ik deed, doelmatig en systematisch de geschiedenis van het structuralisme bestuderen. Ik bedoel wel het algemene structuralisme, niet het Franse alleen. De Saussure, Jesperson, Hjelmslev, Lotman, Cohen, Barthes, vooral Jakobson en vele anderen. Als leraar Nederlands probeerde ik enkele jaren het systeem Chomsky in mijn spraakkunstlessen te integreren, een leerzame periode. Maar hoe dan ook, mijn vraag bleef steeds: wat kan ik met deze dingen doen en wat doet een dichter daarmee, neem nu het geval Hans Faverey; ik ontdek een linguïstisch aspect, het gaat

mij obsederen en ik zie dat het ook in Favereys werk als een obsessie gaat werken: de degrammaticalisering van het reflexieve voornaamwoord; welke functie kan dit hebben in zijn dichterlijke persona? De poëzielezer hoeft zo diep niet te graven, hij komt er wel achter dat bepaalde dichters bepaalde effecten nastreven.

Eigenlijk ben ik bewust een weg ingeslagen, waarop ik onbewust al zat.

- *Ik wilde het net zeggen: deze manier van werken, zowel als dichter en theoreticus, was er niet van bij het begin. Daarbij komt dat je eerste bundels* Ons bergt een cenotaaf *en* Een bruggehoofd *nog meer anthologische bundels zijn*.

- O ja, dat kwam er ook nog bij: de studie van de poëtische bovenbouw. In *Een bruggehoofd* werkte ik al bewust cyclisch, maar het cyclische op zich maakt nog geen structurele dichtbundel. Zo ben ik het later gaan noemen, dit in tegenstelling met de anthologische dichtbundel. Cycli blijven dus nog steeds verzamelingen. De structurele dichtbundel daarentegen is een bundel waarin vanaf het allereerste gedicht gedacht wordt aan totaliteit, een bundel waarin elk gedicht én onafhankelijk opereert én in samenhang met de andere laat me zeggen poëtische tekstfragmenten feitelijk één groot gedicht vormt. In 1963, in Diagram waarover ik je sprak, publiceerde ik mijn eerste poëzie-essay 'De dichtbundel als structurele eenheid' wat ook een eerste poging was om deze vormen van structurering te formuleren. Een tweede poging ondernam ik in een essay uit *Met verpauperde pen* en benaderingen ervan verwerkte ik ook in mijn H.C. Pernath-essay *De doolhof van de eenvoud*. Misschien maak ik er nog eens echt werk van en wordt het een boekje, ik vind deze werkmethode erg poëzieversterkend, plus dit: je geeft een episch elan aan de begrenzingen en de kortstondigheid van het lyrische gedicht.

- *Wat je me vertelt, klinkt nogal theoretisch. Wil je dat niet even toetsen aan een paar voorbeelden uit je eigen werk?*

- Concreet: mijn broer sterft, ik moet deze emotie verwerken. Ik verwerk ze in de schriftuur van *Horribile dictu*. Of neem een rationele positiebepaling zoals in *De mens van Paracelsus*, ik zoek daarin een discours te ontwikkelen versus de vele platitudes van de neorealisten in Vlaanderen en Nederland. Een metaforische opstelling bijgevolg en een strikt structuralistische, op dat ogenblik.

Er tekent zich al vlug een semantisch raster af - eenvoudig gezegd: een reeks woorden en woordbetekenissen die het elan van de schrif-

tuur en het discours van de bundel zullen bepalen. In het eerste geval werd dit raster bepaald door het lezen van Vandenberghs plastische vertaling van Joyces ‘Ulysses’. In het tweede geval door de lectuur (opnieuw de Nederlandse vertaling) van Michel Foucaults ‘Les mots et les choses’. Vele andere teksten doorkruisen ondertussen deze lectuur, je bekijkt en beluistert bijv. een BBC-Shakespeare-voorstelling op tv, vergelijkingen, metaforen, metonymia botsen de woonkamer binnen en dringen zich op, je integreert ze in de textuur waarmee je bezig bent; kortom, we zitten midden in Kristeva's kernbegrip ‘intertextualité’, in Derrida's spoorgedachte, in ‘poëzie als palimpsest’, tal van connotaties of bijbetekenissen breiden de materie waarmee je bezig bent uit, het wordt een gezwel. Er grijpt op die manier van binnenuit een structurering plaats, een spontane maar daarom nog niet altijd een correcte.

Dan begint een tweede fase. Het ruwe materiaal is er, na enkele weken, enkele maanden. Alle gedichten worden nu afzonderlijk gepolijst, tientallen gaan er uit, laat me zeggen: er blijven een veertigtal afgewerkte teksten over. Synchroon met de afwerking van het deel, krijgt het geheel vorm. Ik zie nu zo ongeveer de juiste plaats van dat deeltje. Een programmatisch gedicht dat chronologisch later ontstond, zoals thans het openingsgedicht in *De mens van Paracelsus*, wordt voorop gezet. In *Horribile dictu* gebeurde hetzelfde, dat proces beschreef ik eerder in mijn essay *Het metaforisch denken*. Dat groeperen nu gebeurt op grond van discoursverschuivingen, in *Horribile dictu* zie ik dat rond een drietal kernen reeksen gedichten zijn ontstaan: rond de dood als fysisch gegeven, rond de sexualiteit als kortstondig evenwicht en rond de taal als overwinnaar van de dood, als uitstel dan toch ervan. Bewust breng ik logische verschuivingen aan, een montage die je even zou kunnen vergelijken met het filmmateriaal dat na de decoupage ontstond. Met die bovenbouw versterk je daarenboven het discours van elk gedicht afzonderlijk. Je bekomt tekstsamenhang, organische doorstroming.

In *De mens van Paracelsus* heb ik mijn lezer deelgenoot gemaakt van mijn werkmethode, links krijg je de kalligrafische handworp, rechts de op IBM getypte eindtekst. Let op de nuance, de IBM-letter bezit geen zo'n voltooid-zijn als de gewone drukletter - opera aperta, opnieuw maar nu op structureel niveau. De lezer weer, nu structuur-betrokken.

Het is nogal dikwijls zo dat een uitgavedatum mee helpt beslissen over deze zogezegde voltooiing ervan. Je kan blijven doorgaan, poëzie als dagtaak, als dagtaal.

- *Je noemt daar twee bundels van na 1970, maar eigenlijk schrijf je al vanaf* De astronaut *thematische dichtbundels en je bent dat zoals je al zei, blijven doen*.

- *De astronaut* werd met de Heidelandprijs voor Zuid en Noord bekroond en bij deze uitgever dus gepubliceerd. Dit in 1969. De bundel schreef ik in 1966. Om redenen van twijfel, eigenlijk zelfkritische restricties, publiceer ik mijn werk haast nooit in chronologische volgorde. Dat thematiseren of structureren begon in feite met *Dreyfus in het dorp* uit 1965. Onmiddellijk daarna met *De astronaut*, zoals je opmerkt.

Het zat eigenlijk zo. In twee jaar tijd schreef ik drie bundels, het discours daarin werd bepaald door tellurische of horizontale en metafysische of vertikale krachtlijnen. Deze lyrische trilogie uit 1965-66 was een reactie op bepaalde twijfels: hoe moet de dichter zich in deze wereld, zijn umwelt, engageren? Moet hij de hem omringende werkelijkheid integreren? Langzamerhand kwam ik er achter dat de lyrische dichter door verwerping van de burgerlijke taal, in de vorm zelf van zijn poëzie, bepaalde maatschappijbeelden verwerpt. Jorge Luis Borges formuleert deze idee bijzonder knap in zijn ‘Otras inquisiciones’ - in de vertaling zit de titel nogal een stuk naast Borges' bedoeling, nl. ‘De cultus van het boek’ - die werkelijke onderzoekingen en zoektochten zijn naar de binnenkant van literaire teksten en gebeurtenissen. Hij schrijft: ‘Generaliserend zouden we kunnen afleiden dat alle *vormen* waarde hebben om zichzelf en niet vanwege een veronderstelde ‘inhoud’.’ Een gelijkaardige extreme stelling heeft gemaakt dat ik mijn ‘realistische’ bundel *Totaal tweedehands*, grotendeels in tijdschriftvorm gepubliceerd, nooit in boekvorm zal uitgeven. Die zit voorgoed in de la. Eenzelfde lot heeft mijn enige reisbundel *Als ik val word ik een Hongaarse vogel* ondergaan, te weinig vorm. Ook hieruit publiceerde ik in tijdschriftvorm een vijftiental gedichten. Er zit overigens nog een heel plezierige uitgevers-anecdote aan deze bundel vast, te lang om hier te vertellen.

Je moet weten, in die tijd zat ik in een impasse. Ik probeerde allerlei dingen uit, ik maakte zelfs een collagebundel met teksten uit De Standaard. Applausgerichte poëzie zou je kunnen zeggen, als je dat soort dingen tijdens poëzielezingen bracht. Maar ik voelde wel aan dat alle uitingen van realisme moordend waren voor de poëzie, zeker voor de zuivere lyriek.

Zo kan je mijn werk sindsdien *thematisch* definiëren, zoals jij doet. Toch vind ik deze term te eng, te zeer op de inhoud gericht. Aangezien ik toch graag een term als *discours* of *lyrisch vertoog* hanteer wat

weergeeft dat thema's en vormen in mekaar versmelten, zou ik liever spreken over *discursieve* dan over thematische dichtbundels. Ze ontwikkelen zich als het ware vanuit een premissegedicht naar een totaliteit. In een kort essay over Hans Faverey heb ik een neologische term gesmeed, ik noem het bij hem *thematériaal* waarmee ik poog weer te geven hoezeer thema en materiaal één zijn.

Thematerialiseren zou een goed woord zijn, me dunkt. Hoe dan ook, we moeten naar nieuwe termen toe willen we de dichotomie vorm/vent, vorm/inhoud eens en voorgoed uit de wereld helpen.

- *Je poëzieopvattingen zijn gegroeid uit de experimentele poëzie, waarin het beeld centraal staat. Voor jou is de metafoor van primordiaal belang*.

- In 1955 schreef ik, in 1956 publiceerde ik *Exotische diergedichten*. Voor een stuk in Duitsland, ik was toen twaalf maanden lang gekazerneerd te Euskirchen.

Ik heb je al verteld welke stempel Rodenko en Walravens drukten. Je na dertig jaar de sensatie weergeven die ik van de 50-ers onderging, kan moeilijk. Chemische reacties in je bloed die verwondering, bewondering, verbazing verwerkten. Aha-erlebnis tot en met. Zo'n collectieve en spontane overrompeling is er sindsdien niet meer gekomen en met Lucebert, daar zitten de meesten nog mee in de maag hoor! Kom, de meesten zijn nog niet eens over Van Ostaijen heen, proberen hem nu nog te kleineren vooral vanuit traditionele hoek. Wie vooruitgang verwerpt is uiteraard traditioneel, en weinig tolerant. Wie van vernieuwingen houdt, houdt tenslotte van de wereld. De moeilijke opdracht voor jongere dichters uit die tijd was wel: hoe kom ik uit de té eenzijdig *metaforische en associatieve conditionering* van dat soort poëzie, dat wortelde in een jong maar revolutionair verleden; over Van Ostaijen in Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ondermeer. In die *autonomiseringstrend* die onze 20ste eeuw bepaalt, in wat ik dat *thematerialiseren* heb genoemd.

Toen ik begon te schrijven waren de meeste experimenten nauwelijks tien jaar ouder, niet eens tien jaar. Ik zat daar dichtbij tenslotte. De vraag is dan: hoe krijg je in dat rumoerige kapittel een eigen stem? Ondertussen waren de 60-ers aangerukt, toch allen mensen die zich ook als publieke figuren lieten gelden en waar de pers graag omheen draaide. Probeer het dan maar in je eentje te runnen. Deze attitude ondermeer heeft mij tot de theorie gebracht, elke theorie is een verruimde vorm van bezinning en elke stellingname biedt logistieke steun en is een stap naar de persoonlijkheid. Ik ben een traagbloeier.

De metafoor was van primordiaal belang, zeg je. Globaal gezien is de poëzie van het einde der 19de en de 20ste eeuw een beeldgerichte werkzaamheid; ook de vergelijking kende autonomisering naar de metafoor toe. Beeldgerichte werkzaamheid, jawel. De poëtalige functie bestaat er immers in het symbolenarsenaal dat door dagelijks taalgebruik verarmd, uitgesleten, clichématig wordt, bij te toetsen, te verwerpen, te vernieuwen als dat moet. Woord en beeld moeten in staat zijn om de wereld te herscheppen. Of zoals Hugo Friedrich in 'Die Struktur der modernen Lyrik' schreef 'im Dichten die einige Wohn- und Werkstätte seiner selbst schaffen'.

Te eenzijdig echter op metafoor en associatie gericht staan werkt ook weer versmallend en de bedoeling is nu juist dat de dichter de 'eendimensionele mens' in zijn taalgebruik verwerpt. Theoretisch ook ben ik bij de metafoor begonnen, ik verwijs hier naar mijn groot essay *Het metaforisch denken*. Een fragment verscheen in De Vlaamse Gids, het geheel in Restant. Achteraf vind ik het nogal psychologiserend, te zeer op de beeldwerkzaamheid gericht, te personalistisch ook en mijn bronnen zijn nogal eens secundaire. Wel steekt er heel wat bruikbaar materiaal in, maar het geheel is te metalinguïstisch uitgewerkt. Maar goed, daarna ben ik jarenlang op zoek gegaan op zuiver taalkundig terrein om te zien wat ik naar de poëtica kon overhevelen. Laat me zeggen dat de drie taalniveaus, het fonologische, het semantische en het syntactische niveau voldoende stof bieden om er tot het jaar 2000 mee door te gaan.

Cerebraal, hoor ik in onze wandelgangen van de poëzie vertellen. Intellectualistisch, klinkt het door. Ernst Cassirer noemde de mens een *animal symbolicum*, laat mij hem naar analogie een *animal grammaticale* noemen, dat bezig zijn met de binnenkant van het taalgebeuren. Ik heb wel degelijk mijn spectrum uitgebreid, hoe belangrijk ik de metafoor ook blijf vinden. Kernpunten van deze uitbreiding zijn: studie van de ontwrichting van de grammatica, de polysemie, de epifanisering, de betekenisverrijking door het spelen met betekenisverschillen en betekenisverschuivingen, intensivering van het dichterlijke discours door aanbreng van chiasmen...

- *Je houdt van een breedsprakerige poëzie. In de bundel* Een bruggehoofd *kwam reeds een afdeling barokgedichten voor en je laatste gedichten heb je pathetische gedichten genoemd*.

- Hyperbool en emfase zijn redundante taalverschijnselen, ik hou ervan - overdrijving, plechtige zegging, archaïseren en wat ik daarnet epifanisering noemde, het vermogen om tegenstellingen op te

roepen tussen onverzoenlijke eenheden. Meteen ook mijn antwoord op een hyperverzakelijkte samenleving. Straks een woordje meer over de epifanie, nu eerst dit: ik weet dat men ook door reductie of herleiding naar eenvoudiger zegging, naar simplifiëring toe, ik denk aan Roland Jooris, bepaalde facetten van de poëziediamant kan slijpen. Dat breedsprakerige is een bewuste inbreng en zal wel voor een stuk erfelijk bepaald zijn - mijn vader, sommige ooms van me konden enorm overdrijven als ze iets vertelden - en ook voor een stuk karakterologisch. In mijn zoeken naar semantische en syntactische homonymie, ik bedoel daarmee naar betekenis toe gelijk lopende woorden of zinnen om een netwerk van betekenissen te weven, zit de emfase ingebouwd. Bij Vondel vind je het uiteraard en bij Góngora, barokdichters en de vroegere maniëristen streefden ernaar; bij Christine D'Haen vind je het, bij Lucebert, misschien is het zelfs ietwat geografisch bepaald als ik nu denk aan sommige gedichten van Claus, D'Haen noemde ik al, Gezelle vroeger, Gwij Mandelinck, Walter Haesaert. Reductie werkt, vind ik, verschralend. Je komt nogal vlug op het punt uit waarbij taal ophoudt als taal, connotatief dus en significant, te werken. Redundantie of overvloed, zowel in de metaforisering als in de versificatie - de hoeveelheid stafrijmen, eindrijmen, binnenrijmen - is natuurlijk ook gevaarlijk, maar lyrisch-communicatief bekeken toch meestal verrijkend. Om die connotaties vooral is het te doen, het oproepen van bijbetekenissen.

Het heraldieke dier en *Een bruggehoofd* zijn wel extremen. Bewust de zegbaarheid uitbreiden, het onzegbare zeggen verloopt echt niet zonder risico's. Ik geloof wel dat het er heel wat soberder aan toe gaat in *Horribile dictu, Ten zuiden van, De astronaut, Van het wolkje af* en straks weer in *Alpestre*. Daarin houd ik het vers erg kort, op zichzelf al een vorm van reductie. Binnen dat kortgedicht krijg je minder kans op breedsprakerigheid, daarin wordt ritmisch met drie, hooguit vier heffingen per regel, de hyperbool en de daarin omsloten metafoor uitgekristalliseerd. Taalkristallen zijn het meer. Het soort gedichten dat ik met kwartetten wil vergelijken, daar ben ik dol op. Bij Beethoven, bij Bartok heb je het toch ook die verpuurde maar heel dikwijls sterk geladen muzikale zinnen. Je denkt: zo, dat kan net nog. Tricheren is trouwens niet meer mogelijk in deze uitgepuurde vormen: zo'n kortgedicht staat of valt met een woord, een leesteken. Daarin schuw ik dus het grote woord niet en hier kom ik in de omgeving van de *epifanisering*. Ik wil het wel even verduidelijken met een voorbeeld als dit:

> Geringe constellatie van dingen: aarde,
> weerkaatsend in de edelsteen van onze ringen;

‘Constellatie’ is zo een groot woord als je dat wil. Ik geef er de grotere samenhang mee waarin de mens leeft en liefheeft of toch poogt lief te hebben; het wordt gerelateerd aan zoiets kleins als een ‘edelsteen’, mikrokosmos waarin een makrokosmos kan weerkaatsen; verder blijkt uit het gedicht dat de ringen van het paar door een kandelaar worden belicht, waaronder ‘rivieren van stilte en hun traag verval’ sporen trekken, wat tenslotte uitkomt op slaap, droom en dood. In de eindregel wordt een groot woord als ‘sterfbegin’ geassocieerd met de dood van een ‘betrapte spin’ - iets onvoorstelbaars als de dood wordt er vergeleken met het gemakkelijk voor te stellen doodtrappen van een spinnetje. Let wel op het heropladen van het woord ‘betrappen’: trappen op, verrassen en dat doet de dood nu uitgerekend.

Epifanie: het grote breng je in de omgeving van het kleine, het plechtige in de omgeving van het pietluttige. Dan werkt het grote, het breedsprakerige wel me dunkt. En misschien zie je ook het geraffineerde klankspel, ontstaan door een haast perfect klankchiasme: ‘geringe/ringen’ met middenin ‘aarde/weerkaatsend’. Daartussen in zitten nog klankecho's die het chiasme versterken zoals ‘dingen/in de’, een verfijnd klankraster tenslotte waar echte poëzieliefhebbers uiteindelijk van houden.

Het breedsprakerige wordt beeldsprakerig en dat is toch een van de bedoelingen. Met die dingen ben ik haast dagelijks bezig, met poëzieconcentraten. En ‘concentraat’ betekent op zijn beurt ook alweer ‘geconcentreerd erts’... Een dichter die zijn stiel kent, is bewust met die dingen bezig, met vormen die waarde hebben om zichzelf...

- *Toch nog eens terugkeren naar je subjektieve periode, naar je vroegere essays. Je hebt reeds verscheidene boeken aan Stijn Streuvels gewijd. Zopas verscheen een* Album Stijn Streuvels. *Wat trekt je zo aan bij deze schrijver, die je blijkbaar niet loslaat ook al heb je hem willen demythologiseren*.

- Zijn gecompliceerde eenvoud, zijn drang naar vakmanschap, zijn liefde voor het métier dus. Zijn kritische instelling: hij wilde bewust beter schrijven. Emmanuel De Bom heeft hem daarbij flink geholpen. Schrijven was voor hem een vak en dat vak moest je leren, door vallen en opstaan om een Popperiaanse idee aan te halen. Wat mij nog aantrekt: zijn ‘nulla dies sine linea’ anders is een oeuvre onmogelijk, zijn weerzin voor literaire kapelletjes, zijn afkeer voor vluchtige modes, het feit dat hij geen gemakkelijk man was en allerminst een entertainer van de literatuur.

In deze aspecten herken ik me, als Westvlaming. Vooral ook in zijn taalplasticiteit, sommige van zijn bladzijden bereikten een haast abstracte zeggingsgraad en vertonen aldus een soort van autonomie, prozaïsche autonomie dan te vergelijken met de lyrische. Een subjektief antwoord dus want je zal gemerkt hebben dat ik werk en leven door mekaar haal...

- *In de essaybundel* Die Verrekte Gelijkhebber *schreef je dat het werk onafscheidelijk verbonden is met zijn maker. Leven en geschrift zijn daar één. Maar in je jongste werk ga je niet zozeer uit van je leven, maar wel van andere, bestaande teksten, waarbij je in het spoor van Derrida terechtkomt. Er heeft zich dus een fundamentele wijziging voorgedaan?*

- Daarnet alludeerde ik of preludeerde ik op je omstandige vraag. Ik ben blij dat je het mij even moeilijk maakt. Ik zal dus proberen te antwoorden buiten mijn privé-domein aangezien de tekst bij me, sinds 1974, primair staat: de schrijver weerspiegelt zich niet in de tekst, zijn tekst weerspiegelt hem. Dus, ik ga niet zover om te zeggen dat de tekst los van hem staat, buiten hem existeert. Dat is onzin. Voor een groot deel ook is je vraag al beantwoord, toen ik het over die verschuiving van mijn opvattingen had, van subjektieve naar objektieve kijk op de literaire tekst.

Ik wil daar nog even wat dieper op ingaan door het zo te stellen: ik heb mij uit de literatuur en het literair leven teruggetrokken om er des te intenser in te kunnen leven. Iedereen die ouder wordt maakt crises mee, intellectuele, psychologische. Na die subjektieve periode, door het proza geconditioneerd en voor mij een extroverte periode, en eigenlijk al tijdens deze periode ben ik op zoek gegaan naar nieuwere, voor mij persoonlijke poëtische waarden. Ik mag dus spreken van een interioriseringsproces, van een introverte wandeling. In *Van het wolkje af*, een bundel die ik in 1976 begon, meen ik deze psychische toestand duidelijk te hebben vertolkt of vertaald, ook letterlijk dan, door Paul Valéry's prachtig poëziepredikaat te integreren in mijn bewuste gedicht; bij Valéry luidt het: ‘Le poème - cette hésitation prolongée entre le son et le sens’. Bij mij:

> Aarzelend tussen zang en zin, ik licht
> uit de voegen van het bestaande dit gedicht-
>
> het is van nu af op het binnenwereldse
> gericht...

Ver van het applaus, ver van de lucratieve aspecten en in deze introverte wandeling gesteund door mijn vrouw, heb ik gewerkt. Ik heb je

al verteld dat het na *De groene anjelier*, mijn Reve-boek, niet verder kon. Ook de uitgever ervan ging op de fles en ik was er tenslotte gelukkig om; voor een schrijver kan een boek nooit zo maar koopwaar zijn. Poëzie is geen commerce. Maar goed, uit alles wat je al zei blijkt dat ik in die nieuwe aanpak nieuwe methoden zocht. De accuraatste formulering van die ommekeer lijkt me de uitspraak van Jean Cohen te zijn, pagina 211 van zijn 'Structure du langage poétique': 'Mais il reste qu'on a fourni une base objective à la subjectivité...' Zo zijn mijn aanvallen tegen Du Perron en Ter Braak in een aantal essays uit *Met verpauperde pen* symptomatisch, ja symbolisch voor mijn bewustzijnsverandering, voor die wijziging sinds 1974. Als agnosticus ben ik toch weer voor een stuk monnik geworden en het zal wel geen toeval zijn, al is het een geheel verhaal, dat ik in mijn nieuwste dichtbundel de abdijruïnes van Villers-la-Ville uitkies, een cisterciënzerklooster uit de 12de, 13de eeuw in Zuid-Brabant. Villers-la-Ville met daarin als metafoor van het dichterschap het *scriptorium*. Ik vermoed nu al dat dit deel van het dichterlijke discours dat ik aan het ontwikkelen ben, hoofddeel wordt. Daar ontstonden de miniaturen. Daar werden kostbare boekwerken afgeschreven. Op de sporen van de uitgekraste en bijgepolijste vellen ontstonden nieuwe teksten. Ik verwijs naar de onvergetelijke bladzijden die Umberto Eco in 'De naam van de roos' aan het scriptorium wijdt. Over scripturaliteit heeft Derrida inderdaad diepgaande on-zin verteld: als *teken* tussen leven en dood heeft hij de scripturaliteit betekenis gegeven.

Cerebraliteit, ik las het nogmaals in het vrouwentijdschrift Handen. Ik zou het cerebrale bewogenheid willen noemen, herwaardering en opwaardering van het intellectualistische aspect dat de lyriek nodig heeft wil ze uit de verpaupering sinds 1970 weg, wil ze zich in een postmodernistisch elan ontplooien. Poëzie is geen autobiografie, maar de representatie van een schrijvende persoonlijkheid. Dat kan slechts door *transformatie*, en die is er in de huidige neostijlen niet of te weinig. Door *depersonalisering*, en uitgerekend de neoromantiek gaat weer eens de persoonlijke toer op.

Het gedicht beschouw ik als een spiegel waarin dichter en lezer hoezeer ze ook elkaars evenbeeld lijken, eigenlijk elkaar tegenbeeld zijn. Een goed gedicht is een Chinese doos.

Beb Vuyk

Werd op 11 februari 1905 in Rotterdam geboren. Zij vertrok in 1929 naar Indonesië, waar zij in 1932 trouwde. Vestigde zich in 1933 op Boeroe, op de kajoepoetih-onderneming van haar mans familie, waar haar twee zonen geboren werden. In verband met de oorlog vestigde zij zich in 1940 op Java. Van 1942 tot 1945 verbleef zij in Japanse interneringskampen. Na de souvereiniteitsoverdracht verkreeg zij met haar man de Indonesische nationaliteit. Als journaliste was zij werkzaam voor verschillende Indonesische en Nederlandse dag- en weekbladen. In 1958 verliet zij Indonesië als opposant van het Soekarno-regime en sedert 1959 woont zij weer in Nederland.

Publikaties: De vriend (novelle, 1928), Vele namen (novelle, 1932), Duizend eilanden (roman, 1937), Het laatste huis van de wereld (roman, 1939), De wilde groene geur van het avontuur (novellen, 1941), Het hout van Bara (roman, 1947), De kinderen van Boeten Leon (kinderboek, 1949), Gerucht en geweld (novellen, 1962), De eigen wereld en die andere (twee verhalen, 1969), Een broer in Brazilië (reisverhaal, 1971), Verzameld werk (1972), Groot Indonesisch kookboek (1973), Reis naar het 'Vaderland in de Verte' (reisverhaal, 1983).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs in 1942 voor 'Het laatste huis van de wereld', de Marianne Philipsprijs in 1962 en de Constantijn Huygensprijs in 1973, beide voor haar gehele oeuvre.

Dit gesprek verscheen in juli 1985.

- De Nederlandse literatuur is eigenlijk een burgerlijke literatuur. Ook nu verheerlijken heel wat jongere schrijvers het huis-, tuin- en keuken-realisme. Uit uw werk spreekt echter duidelijk de zucht naar het avontuurlijke. Kan men zeggen dat de literatuur, die in het voormalige Nederlands-Indië werd geschreven, afwijkt van wat in Nederland wordt geschreven?

- Met uitzondering van Multatuli, Daum en Couperus waren tot de tweede helft der dertiger jaren de indische romans even burgerlijk als de Nederlandse, al was het entourage wat exotischer. De Nederlands-Indische-Europese samenleving was provinciaal. Indië was 'een provincie van een provincie'. Het woord is van Du Perron. Zijn 'Land van Herkomst' was een literair hoogtepunt en tegelijkertijd een keerpunt. In de eerste jaren na de oorlog ontstond een hausse in de Indische belletrie, van uitzonderlijk niveau in vergelijking met wat in die tijd in Nederland werd gepubliceerd.

Het korte verblijf van Du Perron op Java van mei 1936 tot augustus 1939 heeft daartoe een belangrijke aanzet gegeven. Hij vormde een vriendenkring om zich heen van mensen die belangstelling hadden voor literatuur en van hen die dikwijls zonder al te publiceren wat geschreven hadden. Tot die kring behoorden Rob Nieuwenhuys, toen nog leraar Nederlands, de journalist Willem Walraven, de Indonesische schrijfster Soewarsih Djojopoespito, die door Eddy aangezet in het Nederlands een roman schreef. Ikzelf ontmoette hem in 1938 op doorreis uit Holland in Batavia, en daarna correspondeerde ik met hem. Toen ik begin 1940 voor een kort verblijf - naar ik meende - naar Java kwam, zond hij mij introductiebrieven voor zijn vrienden, die mijn vrienden werden. Enkele maanden later vernamen wij zijn dood, die ons zeer schokte. Vanuit bezet Nederland bereikte Leo Vroman via Engeland Indië en Greshoff kwam voor ruim een jaar over uit Zuid-Afrika. Er ontstond iets wat er nooit geweest was, een literair klimaat dat inspirerend werkte; ja zelfs doorwerkte in het krijgsgevangenenkamp in Bandoeng, waar Nieuwenhuys, Ivo Veenstra (de essayist) en Leo Vroman kennis maakten met Jan Boon, een onderwijzer die prachtig kon vertellen en na de oorlog onder de pseudoniemen Tjarli Robinson en Vincent Mahieu ging publiceren. Walraven zat in een interneringskamp in Oost-Java, waar hij binnen enkele maanden overleed. Ik verbleef met mijn beide zoontjes in een vrouwenkamp in Bandoeng en Frederici zat als krijgsgevangene in Celebes. Hij was bestuursambtenaar en veraangenaamde de saaie lange avonden voor zijn medegevangenen met het vertellen van bijzonder goede verhalen. Ook hij publiceerde dadelijk na de oorlog

evenals de veel oudere Maria Dermoût die toen al 20 jaar in Holland woonde. Dit is in een nutshell de geschiedenis van de moderne Indische belletrie, die zich van de voor Du Perron periode niet alleen onderscheidde door haar literair niveau, maar ook door haar instelling tegenover land en volk van Indonesië. Ze was overwegend Indonesië-centrisch. De Indonesiër is er als mens in aanwezig. Hij is geen cliché figurant als de trouwe baboe of de brutale huisjongen of de zeer beschaafde regent. Mensen van vlees en bloed. Geen heimwee naar Holland, wel veel nostalgie naar het Indië.

Het waren vogels van diverse pluimage en uit verschillende lagen van de samenleving. Toch veel mensen met een Indische carrière. Ik ben de enige avonturierster, hoewel Tjarli Robinson mij dat betwistte. En overigens niet ten onrechte die titel voor zichzelf opeiste.

Enkele jaren geleden werd ik geïnterviewd - door een bekende journaliste - ik zal haar naam niet noemen - die voorstelde dat woord maar weg te laten omdat het een ongunstige klank had. Ik gebruik het met trots en hardop.

De Nederlandse literatuur kent bijna geen avonturiers. Wel bohemiens en fliereﬂuiters. Tjarli Robinson was de Indische fliereﬂuiter voordat hij in Holland gekomen de profetenmantel omhing.

De Engelse literatuur kent wel de avonturiers. Ze heeft er zelfs een rubriek voor: the Gentlemen Adventurers. Hun invloed heb ik ondergaan. Vanaf de tijd dat ik nauwelijks Engels kon lezen. Robert Louis Stevenson, een geboren schrijver, een zwerver door Europa en Amerika, die zich tenslotte voorgoed vestigde op Samoa, waar hij stierf en begraven ligt, met op zijn steen het door hem zelf geschreven grafschrift. In de tijd dat wij op Boeroe woonden (ons Samoa) kozen mijn man en ik de laatste regels ervan voor ons grafschrift. Als we net als hij in onze eigen grond begraven zouden worden.

> ‘Home is the sailor, home from the seas
> And the hunter home from the hills.’

Maar nu we in Nederland gecremeerd zullen worden en met stokken en staar voorlopig nog wat rondstrompelen, kun je dat Home from the seas en Home from the Hills niet meer gebruiken.

Andere auteurs? Joseph Conrad, de grote Engelse zeeschrijver van Poolse afkomst. Een deel van zijn romans en verhalen spelen zich af in de Indische Archipel. Rudyard Kipling bezong in zijn gedichten, veelal in balladevorm, de ontdekkingsreizigers, avonturiers en pioniers. Zijn beide dichtbundels ‘Seven Seas’ en ‘The five Nations’ heb ik voordat ik 20 was kapot gelezen. Kipling is hier te lande voornamelijk bekend door zijn Jungle Books, die meestal als kinder-

lectuur worden beschouwd evenals Stevenson's ‘Treasure Island’. Conrad werd in Indië wel gelezen. Hier in Nederland nauwelijks. Als ik ze in interviews noemde als mijn leermeesters, kwam daar nooit enige reactie op. Daarom was het een aangename verrassing dat professor Beekman in zijn inleiding tot de Engelse vertaling van *Het Laatste Huis van de Wereld* naar deze drie auteurs verwees, mijn werk met het hunne vergeleek en mij een ere-plaats toekende. Beekman is hoogleraar aan de Universiteit van Massachusetts en redacteur van de Library of the Indies waarin mijn boek werd opgenomen.

- *Wat bracht u er toe naar Nederlands Indië te gaan?*

- Uit onvrede met mijn milieu. Mijn moeder was een hypernerveuze vrouw. Ze vond het al immoreel als er stof lag achter de piano. ‘Blijf met je vingers van de pas gewreven meubelen af’. Daarom was vrijdag een nare dag want dan kreeg de huiskamer een grote beurt. Ik haat nu nog de stank van boenwas. Ik kon niet met mijn moeder opschieten, die mij tot een dame wilde opvoeden en bovendien een dame die een ‘goede huisvrouw’ was.

Mijn vader had een drukke werkkring in de scheepsbouw. Met ons bemoeide hij zich zelden, alleen in extreme situaties. Hij was een kalme, stille donkere man die zelden sprak en dan nog met zachte stem. Maar als hij wat zei luisterde je naar hem en dan gehoorzaamde je zonder tegenspraak. Zijn moeder was een Madoerese (het eiland Madoera ligt iets ten oosten van Java). Zijn vader had een koffieland op Oost-Java ontgonnen. Als jongetje van 5 jaar was hij met zijn broertje van 6 naar Nederland gestuurd voor hun opvoeding. Ze reisden met het schip van een oom, een zeilschip, een brik. Drie maanden duurde de reis rondom Kaap de Goede Hoop. Toen ze Hamburg bereikten waarvoor ze lading hadden, was net de Frans-Duitse oorlog uitgebroken, die van 1870. In Holland kwam hij in huis bij een tante, een gierige zonderlinge vrouw. Moeder had daar vele verhalen over, want zelf vertelde hij nooit iets. En hoewel ik nieuwsgierig was, durfde ik hem er nooit naar te vragen. Iedereen in huis was een beetje bang voor hem. Wij, mijn moeder en ook het dienstmeisje. Hij was onvoorzien driftig en dan sloeg hij op zijn kinderen los. Mijn broertje huilde al voordat hij werd geslagen en daarom minachtte ik hem. Ik gaf geen kik en kreeg de hardste klappen, dan voelde ik mij superieur. Jongens huilen niet werd tegen hem gezegd. Nou ik huilde niet: ik gedroeg mij als een jongen; ik wilde ook liever een jongen zijn. Aan mijn moeder ergerde ik mij, mijn vader adoreerde ik. Ik leek ook op hem, ik had dezelfde zwarte haren,

donkere ogen en bruine huid. Mijn broertje was blond en mijn zusje donkerblond. Verklaarbaar uit de wetten van Mendel.

Mijn vaders moeder heb ik nooit gekend, wel mijn moeders moeder. Ze woonde in een geheimzinnig huis met diepe kasten. Dat waren uitgebroken bedsteden. En met een donkere zolder waar de grote zeemanskisten van overgrootvader Malbranc bewaard werden, die op zijn eigen zeilschip in de wilde vaart naar China en Japan voer. Haar huis stond vol met Chinese en Japanse meubelen, opgezette paradijs-vogels en een levende papegaai in een koperen kooi.

Zij stamde uit een Hugenotenfamilie, uit de buurt van Rijssel, die na de herroeping van het Edict van Nantes om hun geloof uit Frankrijk naar Duitsland was gevlucht. Ze waren achterna gezeten door de Dragonders van Lodewijk de veertiende. Een zoon werd gepakt en stierf op de galeien. Zelf had zij met haar vaders schip als kind van twee jaar schipbreuk geleden op de zandbanken voor Egmond aan Zee in 1885. Haar verleden en mijn vaders verleden werkten op mijn fantasie. Ook de plaats waar wij woonden, het oude Delfshaven, nu een deel van Rotterdam, met winkels van scheepsartikelen, met het standbeeld van Piet Hein en de kerk waar de Pelgrimvaders hun laatste dienst hielden voor zij zich inscheepten naar Plymouth op de Mayflower om naar Amerika te varen.

China en Japan, Java en Madoera, de werelden van mijn beide grootmoeders begonnen samen te vallen; vreemd en avontuurlijk en tegelijkertijd eigen als een ver en vertrouwd vaderland. Ik was nog een kind op de lagere school met haar in vlechten en een matrozenjurk aan en toch wist ik toen al twee dingen heel zeker, ik wilde schrijfster worden en ik wilde naar Indië.

- *U hebt ooit eens in een interview gezegd dat u nooit uit heimwee hebt geschreven. In uw romans en verhalen kiest u de zijde van de inlanders. Hebt u dan geschreven uit verontwaardiging of uit een soort van rechtvaardigheidsgevoel?*

- Helemaal niet! Ik beschrijf wat ik zie, dat wat mijn ogen zien en waar mijn hart door beroerd wordt. Voor ik naar Indië vertrok, had ik er veel over gelezen, zowel artikelen als romans. In die tijd, de jaren twintig, werden de koloniën nog geheel als systeem geaccepteerd. Daar gebeurde natuurlijk wel het een en ander dat niet deugde, maar ja dat gebeurde in Europa ook. In ieder geval, de Nederlanders golden met de Engelsen als de humaanste kolonisators. Knappe meisjes in fleurige kleren die lachend de theebladeren plukten. Dat was een reklameplaat, die in die tijd in alle kruidenierswinkels hing. Ik kom

uit een liberaal milieu. Ik dacht niet socialistisch. Kinderen uit een zeer beschermd milieu bleven in die tijd lang naïef. Maar toen ik op Midden-Java kwam wonen en de armoede zag van de mensen die met een paar dubbeltjes betaald werden, gaf mij dat wel een schok. Hoe het mij schokte, vond zijn neerslag in *Duizend eilanden*, maar daarover later.

- *Uw drie boeken van langere adem, die ik zo noem omdat men ze moeilijk romans kan noemen, zijn sterk verschillend van elkaar. Kan men zeggen dat ze ieder tot een verschillende periode behoren?*

- Ze behoren niet ieder tot een verschillende periode, integendeel tot dezelfde, die inzet met mijn vertrek uit Nederland in 1929. In 1932 verscheen *Vele Namen*, mijn derde en langste verhaal in 'De Vrije Bladen'. Ik had het al vóór mijn vertrek uit Nederland geschreven, maar de redaktie had het in portefeuille gehouden omdat het te lang was om in één keer gepubliceerd te worden, en de lengte bijzonder goed paste bij de cahiervorm waarin dit tijdschrift omgezet zou worden. In datzelfde jaar 1932 trouwde ik en vertrok met mijn man naar een thee-onderneming in Midden-Java.

Tussen *Vele Namen* en *Duizend eilanden* liggen zes jaren waarin ik zoveel beleefde dat ik geen tijd had om te schrijven want leven is belangrijker dan schrijven. Misschien is het beter zo te zeggen, je moet eerst veel beleefd hebben voordat je kunt gaan schrijven. *Duizend eilanden* heb ik op aandringen van Nico Donkersloot geschreven, die voor uitgeverij De Haan de redaktie voerde van een serie romans die 'De voortrekkers' zou heten. De bedoeling was daarin werk op te nemen van jonge auteurs die andere motieven hanteerden dan toen in Nederland gebruikelijk was. De Nederlandse roman behandelde in die tijd een driehoeksverhouding in het Hollandse binnenhuisje. Als eerste uitgave in die serie was Johan van der Woude's 'Straat Maghelaen' uitgekozen. Mijn boek werd het tweede deel en voorzover ik weet hield hiermede de serie op. Donkersloot's voorstel leek mij wel aantrekkelijk. Mijn eerste verhalen waren echte schrijftafelconcepties, ontstaan uit romantische dromen en beïnvloed door de boeken die ik las. Maar tegelijkertijd geven ze toch heel literair geformuleerd en in romantische vermomming weer wat mij in die tijd bezig hield. Het verlangen naar een hevig en uitzonderlijk bestaan, boeiender dan het brave, beschermde milieu van mijn ouderlijk huis. Ik was net als Marsman door het onuitroeibaar heimwee vervuld, weliswaar niet naar de tijd van kruistochten en kathedralen, maar naar de levens die Kipling bezong. De avonturiers en de ont-

dekkingsreizigers, de pioniers. Dat verlangen vind je terug in die eerste verhalen, die geschreven zijn uit het gevoel van een onmachtige levensvervoering, tegelijkertijd uit een angst om apart te komen staan. Aan het gewone leven der mensen geen deel te hebben. Dat was wat ik in Indië zocht. Aan een roman schrijven had ik nooit gedacht, mijn genre was het korte verhaal. Ik had er nog een in portefeuille, dat ik nog in Nederland had geschreven, maar waar ik niet uit was kunnen komen, waar ik mij ook verder niet erg in verdiept had omdat mijn eigen leven in een maalstroom was gekomen. De tropen, de natuur, de mensen, liefde en huwelijk, een nieuw leven op een thee-plantage, het ontslag van mijn man en dan het grote avontuur, de strijd om het bestaan met te weinig geld op een afgelegen Moluks eiland en de geboorte van twee zoontjes.

Die ongepubliceerde novelle heeft als hoofdfiguur Ab Daalders, die door een mislukte liefde ertoe komt om als planter naar Indië te gaan. Uitgaande van dat wat zielige jongetje besloot ik mijn eigen ervaringen van ons leven op die theeonderneming te vertellen. Het was niet zo'n erg goed idee want het leek helemaal niet op mij wat karakter betreft. De centrale figuur in het boek en de werkelijke ‘held’ van het verhaal is mijn man, vermomd als Carl van Waerlaarden. Overige figuren zijn collega's op de onderneming en voor een gedeelte personages uit de verhalen van mijn man. Alle figuren blijven wat schimmig, de achtergrond is belangrijker dan de personages. De dertiger jaren waren de jaren van de grote economische depressie die inzette met *Zwarte Vrijdag* toen Wallstreet instortte, en tot kort voor het uitbreken van de tweede wereldoorlog duurde. Indië was een agrarisch land voor zijn produkten afhankelijk van de wereldmarktprijzen. Bedrijven gingen failliet, ondernemingen sloten. Mensen werden ontslagen van de ene dag op de andere. Van de Toean Besar (de administrateur) tot de geringste koelie en dat in een land waar geen sociale wetgeving bestond. Deze ramp doorkruiste een proces dat al vanaf het begin van deze eeuw zich was gaan voltrekken. Kleine ondernemingen met één baas en één of twee employés en enkele honderden koelies opgekocht door grote concerns. Van kleinschalige ondernemingen met geringe oppervlakten naar wat je nu multinationals noemt, waar niet de leiding van de onderneming maar de directies en superintendenten die enkele malen per jaar hun gezicht lieten zien, de dienst uitmaakten; schoolse deskundigheid tegen het in de praktijk verkregen vakmanschap.

- *Toch denk ik dat ze bij de lezer als zeer verschillend overkomen*.

- Dat kan ik begrijpen. *Duizend eilanden* vormt een overgang tussen wat ik nu maar gemakshalve mijn schrijftafelverhalen zal noemen en mijn nieuwe werk. Het taalgebruik is nog dat van de 'Vrije Bladen' het tijdschrift van de Twintigers. Ik vertrok in 1929, de ontwikkeling van Forum heb ik niet meegemaakt. Naar die mode schreef ik in de tegenwoordige tijd, die wel een zekere snelheid aan het proza geeft, maar als ik het nu herlees toch wat kaal aandoet. Een ander kenmerk was het beeldend schrijven zonder in uitvoerige beschrijvingen te vervallen.

Iedere vernieuwing demonstreert zich in het extreme. Als de franje ervan afgesleten is, wordt de blijvende waarde herkenbaar. In mijn geval is die blijvende waarde het beeldend schrijven. Alleen dat ene woord kiezen dat het juiste beeld oproept. Er naar zoeken, er om worstelen en het vinden. Soms wordt het je als een genade geschonken, soms moet je het loshakken uit de woekeringen van spreektaal en literaire taal.

Daarnaast is nog een andere oorzaak aanwezig. Mijn eerste verhalen waren hoofdzakelijk geïnspireerd door de literatuur en de emoties die daardoor opgewekt worden. De nieuwe periode van mijn leven is gebaseerd op de werkelijkheid, op alles wat ikzelf hevig beleefde aan vreugde, geluk en rampspoed. De indruk die de tropische natuur op mij maakte, soms sterk teleurstellend, want waar ik woonde hoog in de bergen waren de morgens nevelig en de regens veelvuldig. Meer regenbuien dan zonneschijn en daarmee onderscheidt *Duizend eilanden* zich van vrijwel de gehele bestaande Indische belletrie waar de zon en hitte als kwelling aanwezig zijn.

Ik hou niet van bergen; ze werken op mij als een soort claustrofobie, ik hou van het water, van de zee en van brede rivieren, zelfs van de smalle rivier waar ik thans aan woon. Ik hou ook niet van bossen. Ik hou van alles wat open en helder is en dat vond ik op Boeroe, een huis aan het strand, doorwaait van de winden, uitzicht op een brede baai met altijd beweeglijk water en daar achter de bergen, een zware contourlijn aan de horizon. Ver weg, heel hoog en zwaar bebost. *Duizend eilanden, Het Laatste Huis van de Wereld* en twee korte verhalen, *Way Baroe in de Molukken* en *Journaal van een prauwreis*. Weliswaar speelt *Duizend eilanden* op het laatste hoofdstuk na op Java, maar in de verhalen die Carl van Waerlaarden aan zijn vriend Ab over zijn jeugd vertelt (zoals mijn man mij zijn jeugdherinneringen vertelde) zijn de Molukken toch weer aanwezig. Dat maakt die drie boeken voor mijn gevoel tot een eenheid.

Wij leefden op Boeroe niet in een Europese enclave zoals dat het geval was op die thee-onderneming. Mijn man's moeder was een Ambonese, zijn vader stamde uit een oude Indo familie uit de Noord-Molukken. Mijn zoontjes, de jongste was op Boeroe geboren, waren de derde generatie der De Willegens die het grote familiehuis bewoonden. We gingen niet alleen om met de bestuursabmtenaar en de militaire commandant, die Europeanen waren maar ook met de Javaanse dokter, de Ambonese bosopziener en de Bandanese klerk van het postkantoor. We jaagden op herten en wilde zwijnen en luisterden op prauwtochten 's avonds rond rokende muskietenvuurtjes naar de verhalen van ons scheepsvolk, onze houtkappers en de stokers van kajoepoetih-olie. Soms logeerden wij bij Chinese of Arabische handelaren.

Ik citeer even: ‘Het waren zware en heerlijke jaren waarvan ik geen dag zou willen hebben missen, want in die tijd konden vreugde en verdriet nog tweeling-ontroeringen zijn, zo fel en hevig heb ik toen het leven bemind. Daar op Boeroe verwierf ik de zekerheid dat het was gelukt om te leven zonder te vervreemden van anderen. In die periode was schrijven niet meer een kwestie van stemming maar van bezieling en verwondering en het besef van de volheid en rijkheid van het leven in gemeenschap met anderen.’

In alles wat ik daar schreef ben ik centraal aanwezig, hoewel soms in vermomming.

‘Bij Beb Vuyk vormen leven en werk een eenheid’, schreef Annie Romein jaren later in een kritiek. Dat verklaart ook het overwegend autobiografisch karakter.

- *Wat waren dan de literaire invloeden in die tijd?*

- In de eerste drie jaar vrijwel nihil. Ik las de boeken die ik bezat. Voor boeken was geen geld, we leefden van 50 gulden in de maand. Soms kreeg ik er wel eens een paar van thuis gestuurd, maar dat waren meestal de verkeerden. Wel waren we rijk aan grond, 850 ha concessiegronden, waar de kajoepoetih groeide. Riviervlakte met cocosnotentuinen. Maar kajoepoetih en kopra brachten in die jaren heel weinig op. Er was volop te eten. We kochten alleen maar rijst, suiker, thee, koffie en petroleum. Groente uit de eigen moestuin. Kippen en eenden op het erf. We schoten herten en varkens voor vlees en visten in onze eigen baai. Bij de bevolking bezaten wij een hoge status. In de ogen van de Europeanen waren wij poor whites, hoewel tamelijk bruine whites. Eind 1935 begon ik met Anthony Donker te corresponderen in verband met *Duizend eilanden*. Hij

woonde toen nog in Zwitserland. Als ik een hoofdstuk af had, stuurde ik dat naar hem toe. Hij prees mijn werk kritiekloos. Daar schiet je niet veel mee op.

- *Had u niet het gevoel van droog te komen te staan?*

- Niet de eerste jaren. Het gebeurde pas na de publikatie van *Duizend eilanden*. Ik kreeg een aantal exemplaren toegestuurd, een vriendelijke brief van de uitgever, een juichende brief van Anthony Donker en 200 gulden honorarium, het gewone voorschot in die tijd. Voordat mijn intellectueel droogstaan mij bewust werd, gebeurde er iets heel onverwachts. Mijn moeder was gestorven en mijn vader, toen al in de zeventig, wilde zijn kleinzoons zien en betaalde de reis. Ik bleef er bijna een heel jaar, maar het betekende niet dat ik mij in literaire kringen ging bewegen. Wel leerde ik op een etentje bij mijn uitgever Anthony Donker kennen. Ik had zijn gedichten gelezen en we hadden tamelijk veel gecorrespondeerd maar in levende lijve vielen wij elkaar tegen. Ook bezocht ik enkele malen Van Wessem, die claimde dat hij mij had ontdekt. Ik vond hem wel aardig, maar ook een beetje zielig. Hij woonde nog altijd in Hilversum in een kamer vol boeken en een met paperassen overladen schrijftafel, een vriendelijke eenzame man, redacteur van de Vrije Bladen, een literator. Hij leefde het leven waaraan ik was ontsnapt.

Duizend eilanden in boekwinkels en kiosken te zien liggen was een schokkende ervaring. De eerste druk was in drie maanden uitverkocht, een groot succes want in Nederland heerste volop de economische depressie en velen moesten bezuinigen. Er heerste werkloosheid en de angst om werkloos te worden. Mijn uitgever bereidde een tweede druk voor en drong aan op een nieuwe roman, liefst een hele dikke want uitgevers waren in die tijd gek op hele dikke romans.

- *En dat is* Het laatste huis van de wereld *geworden? Geen roman maar een kroniek van het leven op Boeroe. Hoe is die ontstaan?*

- De oervorm van *Het laatste huis van de wereld* vormen de brieven, die ik vanaf onze eerste dag op Boeroe naar de familie in Holland schreef. Lange zeer uitvoerige brieven waarin ik verslag deed van wat ons van week tot week overkwam. De toon was lichtvoetig, met een enigszins triomfantelijke resonance gericht tot mijn moeder. Dit is nu je dochter die een dame moest worden, vanaf haar vierde jaar zich daartegen verzette en het soort leven kreeg dat zij zich hevig wenste. Het waren hoofdzakelijk de exotische situaties die ik rapporteerde en zelden klonk er onze zorg in door. Mijn vader had al die brieven

bewaard, een heel pakket. Ik herlas ze en ik gebruikte ze als materiaal voor een tiental lange artikelen over ons leven op Boeroe.

Ook mijn uitgever kreeg ze onder ogen en stelde mij voor om ze uit te werken en wat uitgebreider en aangevuld in boekvorm te publiceren. Wat mij geen gek idee leek.

Maart 1938 ging ik met de kinderen terug, moest in Batavia waar ik bij mijn schoonmoeder logeerde bijna een maand op de boot naar de Molukken wachten. In die tijd ontmoette ik Du Perron. Hij legde het kontakt. Niet ik, dat zou ik nooit gedurfd hebben. Ik was maar een debutante en hij de schrijver van 'Het land van herkomst'.

In het 'Bataviaanse Nieuwsblad' had hij *Duizend eilanden* besproken in de tijd toen ik in Holland zat. Wel had ik daar ter Braak's recensie gelezen en hun beider oordeel kwam tamelijk overeen. Zwakke constructie, te weinig psychologische intuïtie met als sterke punten zeer goede sfeerbeschrijving van milieu en landschap en een eigen helder taalgebruik. Ter Braak's kritiek was uitvoeriger en ging er dieper op in. *Duizend eilanden* was geen roman maar een uitgedeide novelle waarvan ik het oorspronkelijke motief (de jeugdliefde) had laten vallen. Hij noemde de inzet van het boek (de niet gepubliceerde novelle) het beste deel. Die opmerking vooral maakte grote indruk op mij want dat kon hij niet weten, dat wist ik alleen.

Du Perron's recensie was korter en vol ironie. Hij waardeerde het meest het slothoofdstuk dat de reis van Carl en Ab naar de Molukken beschrijft. Daarin had ik mijn eigen vorm gevonden.

- *Heeft die ontmoeting met Du Perron veel voor u betekend?*

- Ze is het belangrijkste moment in mijn schrijversloopbaan geweest. Bij al de verschillen hadden we dit gemeen: voor hem en voor mij bestonden de grenslijnen tussen de verschillende rassen niet. Wij doorbraken de koloniale taboes. Wij trokken ons niet terug in de Europese enclave en dat is in een koloniale samenleving net zo erg als de Zonde tegen de Heilige Geest voor een gelovige.

Hij woonde in een bovenhuis; ik wist niet eens dat er in Batavia bovenhuizen bestonden. Er waren er maar een paar op Molenvliet. Molenvliet is geen vliet maar een kanaal met aan beide kanten een drukke verkeersweg die de verbinding met de oude stad, het handels-centrum vormt. De Du Perrons ontvingen mij in een kale kamer met vier stoelen rond een tafeltje op een grijze kale tegelvloer waar Alain hun zoontje van twee jaar rondkroop. Beb, zijn vrouw, schonk thee en was voornamelijk als toehoorster aanwezig. Eddy en ik praatten. De sfeerloze onpersoonlijke kamer beklemde me. Het enig interes-

sante was zijn twee meter hoge reis-boeken-kast die je dubbel dicht kon klappen als een koffer. Ze was gevuld tot de laatste centimeter met boeken allemaal herbonden in een zelfde kaft in een donkerbruine kleur. Een beklemmend displaced persons-verblijf. Zo herinner ik mij die kamer.

Meestal zocht ik hem op in zijn werkkamer in het Landsarchief waar hij een klein baantje had met een gering salaris - belangrijk als vast maandelijks inkomen - en met veel tijd om aan zijn eigen historische studies te wijden. Dat was het milieu waarin hij thuishoorde. Daar heeft hij aan het Pak van Sjaalman gewerkt, aan zijn Indisch memorandum geschreven, de gegevens voor de muze van Jan Compagnie bij elkaar gezocht en de vele losse artikelen die hij in verschillende tijdschriften plaatste. Hij werkte hard, snel en zeer geconcentreerd en vond daarnaast tijd om met zijn vele vrienden te praten over zijn eigen werk en het hunne. De meesten waren hoge ambtenaren, Ritman de redacteur van het 'Bataviaans Nieuwsblad' en ook enkele Indonesische intellectuelen. Ik was niet de enige schrijver die hij raad gaf en stimuleerde. Walraven, Rob Nieuwenhuis en Soarsis hebben er in hun werk van getuigd.

- *Wat voor invloed heeft hij op uw werk gehad? Heeft u hem ook de artikelen waaruit* Het laatste huis van de wereld *is ontstaan laten lezen?*

- Hij heeft mij overtuigd dat in de tegenwoordige tijd schrijven alleen maar een modeverschijnsel was van de eerste periode van de Vrije Bladen, het blad van de twintigers dat in de dertiger jaren werd losgelaten. Maar zoals ik al vertelde, ik vertrok in 1929 en had de literaire ontwikkelingen in Holland niet meer gevolgd. De krantenartikelen heb ik hem laten lezen en hij gaf mij de raad ze te gebruiken om een vervolg op *Duizend eilanden* te schrijven want ondanks de bezwaren die hij had, was hij als 'gewone lezer' verlangend naar het relaas van de verdere wederwaardigheden van die twee personages. Ik kon het dan laten aansluiten aan het laatste hoofdstuk dat hun reis naar de Molukken beschrijft. Hij vond dat ik daarin mijn eigen stijl had gevonden die hij opnieuw herkende in de krantenartikelen.

Ik herinnerde hem eraan dat hij in zijn recensie gespot had met de slotzin 'Grond eigen grond waar een mens kan uitgroeien als een boom' en waar hij toen naar de uitspraak van Multatuli had verwezen dat de roeping van de mensen was mens te zijn.

Ik voelde niets voor zijn idee van een vervolg en vroeg hem of hij soms nieuwsgierig was om te weten hoe die Ab en Carl daar in de

Molukken bomen waren geworden. Daar hebben we toen om gelachen. Je kon goed met Eddy lachen, dat was één van zijn charmes.

- *Bent u daar op Batavia al aan* Het laatste huis van de wereld *begonnen?*
- Nee, dat was niet het juiste klimaat. Terug op Boeroe bij mijn man en in mijn eigen huis begon ik eraan. Het was een zeer gelukkige tijd en ik werkte snel en intens en bijna moeiteloos. Ik heb nooit moeiteloos gewerkt, ervoor niet en erna niet. Altijd werd het schrijven en herschrijven en herschrijven, maar wat *Het laatste huis* betreft, ik werkte al aan de derde zij het zeer uitgebreide versie. De vorm lag al vast, het werd alleen maar uitwerken en aanvullen. Het gevoel intellectueel en literair droog te staan was verdwenen, ik schreef vanuit de volheid van het leven. Dat jaar had mij goed gedaan, geestelijk en lichamelijk. Ik was weggeweest en teruggekeerd en gelukkig weer terug te zijn, ‘want wiens leven licht is door de genade van het avontuur voelt een heimwee in de steden en de dicht bewoonde plaatsen en een lichte wrevel om het onglorieuze bestaan beveiligd en zonder risico's’.

- *Men heeft u in verband met uw eerste boek verweten dat u te gewild literair schreef*.
- Dat kan ik mij niet herinneren. De lagere goden juichten mee met Anthony Donker, maakten hoogstens aanmerkingen op de compositie. Daar was wel kritiek op. De kritiek van Du Perron en Ter Braak richtte zich voornamelijk op de Vrije Bladen-stijl en de geforceerde romanvorm. Beiden prezen *Het laatste huis van de wereld*. Du Perron als ‘een unicum in zijn soort’. Ter Braak stelde een sterke en echte lyrische begaafdheid vast en daarnaast een psychologische belangstelling ‘dat een ander accent krijgt omdat de mensen zowel als de dingen en gebeurtenissen bij haar door de sfeer van de natuur worden bepaald’. Hij noemt mij met veel citaten ‘een dichteres die toevallig het proza heeft gekozen’. Beiden wezen op het vermogen om in enkele woorden mensen en dingen zichtbaar te maken, ‘zonder vooropgezette bedoeling literatuur te maken’. Kortom, ik heb veel aan hun kritiek te danken, vooral hun kritiek op *Duizend eilanden* waar ik veel van leerde. Een verteller ben ik gebleven, maar in mijn naoorlogse werk werd de lyriek wat teruggedrongen. Tegen de achtergrond van oorlog, gevangenschap en revolutie houdt de lyriek niet stand.

- *Voor* Het laatste huis van de wereld *hebt u als motto een citaat ge-*

bruikt uit 'Max Havelaar'. Was het omdat u zich verbonden voelde met het engagement van de Max Havelaar?

- Multatuli was een 19de eeuwse Nederlander, die zich richtte tegen het cultuurstelsel en opkwam voor de Javaan. Ik leefde in een andere tijd en begon op Boeroe mij te identificeren met het Indonesische volk. Dat geeft een ander accent. Ik gebruikte het citaat uit de Max Havelaar omdat het in onze situatie paste. Toen wij op Boeroe kwamen waren er velen die mijn man uitnodigden om hen te bezoeken 'want ik heb uw vader gekend'. Zo zeiden ze het letterlijk.

- *U beschrijft de levensomstandigheden van de mensen maar u bent geen neutraal waarnemer en gaat soms ook te keer tegen de Nederlandse gezagsdragers*.

- Ik was geen neutraal waarnemer, ik was een bewogen toeschouwer. Alleen wetenschappelijke waarnemers behoren neutraal te zijn. En te keer gaan tegen de Nederlandse gezaghebbers deed ik niet. Die mensen waren zowel Nederlanders als inlanders, Arabieren en Chinezen met goede en slechte eigenschappen als overal ter wereld. Aardige of onaangename mensen. Moordenaars, dieven en brandstichters, ik noem ze bij namen. Ik idealiseer het 'volk' niet. Het zijn mensen van vlees en bloed. Ze hebben stem en gestalte. Ik maak er geen Orpheus in de Dessa van, wat Augusta de Wit deed.

Op Boeroe kwamen wij tweemaal in conflict met Nederlandse gezaghebbers. Het eerste conflict was met een hoge bestuursambtenaar. Dat werd ons wel kwalijk genomen en in het bijschrift van het binnenlands bestuur werd ik als leugenaar 'ontmaskerd', maar ik kreeg de Europese gemeenschap in zijn geheel niet tegen mij, integendeel, velen die zelf conflicten met bestuursambtenaren hadden gehad, waardeerden het wel. Het betrof één zinnetje in het slothoofdstuk van *Het laatste huis van de wereld*: 'Mijn man was zo onervaren een resident der Molukken op zijn woord te geloven'.

In Nederlands-Indië en waarschijnlijk ook in andere koloniën gold een ongeschreven wet. Als je als Europeaan ruzie hebt met andere Europeanen moet je de inlanders erbuiten houden. Doe je dat niet dan ben je 'niet gezagsgetrouw, gevaarlijk, een rebel of een communist'. Die ongeschreven wet heb ik met het *Hout van Bara* overtreden. In tegenstelling tot *Het laatste huis van de wereld* is dat verhaal niet geheel autobiografisch. De persoonsnamen zijn veranderd en het eerste hoofdstuk dat het milieu schildert van Hayo Hillegens' ouderlijk huis was dat van Fernand de Willigen, mijn man. Maar de gebeurtenissen, een ruzie met een lagere bestuursambtenaar die uitloopt op

een schietpartij en de dimensie krijgt van een gezagscrisis waarin het Nederlandse en het inheemse bestuur, de politie, de Chinese handelaren en een deel van de bevolking van het eiland dreigen betrokken te raken, zijn authentiek; evenals de sfeer van de vooroorlogse Molukken. In Edi, die argeloos geloofde in recht en gerechtigheid en haar frustraties niet kon accepteren, teken ik mijzelf en in Hayo die wel de dingen kon accepteren zoals ze waren, mijn kalme integere man. Ik schreef Eddy de hele geschiedenis, die zich over enkele maanden uitstrekte. Hij vond dat ik er een boek over moest schrijven. Het hele verhaal dat begon met een burenruzie over eenden past prachtig in de Indische traditie. De kalkoenen van Multatuli, de karbouwen van Dubikar en nu mijn eendenruzie. Onze vijand werd overgeplaatst. Zijn opvolger was een kalme, een beetje saaie jongeman met een zeer levendige vrouw. Met dat stel konden wij het goed vinden; we waren in de luwte gekomen en ik maakte een concept voor het nieuwe boek. Nog voor ik aan het eerste hoofdstuk begonnen was, kregen we via die nieuwe bestuursambtenaar een officiële waarschuwing van de nieuwe resident van de Molukken (ambtenaren en militairen werden om de twee of drie jaar overgeplaatst). Ook die resident was een aardige man die mij, toen ik hem voor het eerst op Ambon ontmoet had, complimenteerde met mijn *Duizend eilanden*, dat hij niet alleen voor zichzelf had gekocht, maar ook had aangeschaft voor de gewestelijke bibliotheek. Daarna pas was *Het laatste huis van de wereld* verschenen. Tot onze verbazing kregen wij nu te horen dat hij erover gedacht had om tegen mij een strafvervolging in te stellen in verband met de belediging van zijn voorganger. Hij had tenslotte besloten daar niet toe over te gaan maar liet mij wel waarschuwen dat als ik een boek schreef, waar beschuldigingen tegen ambtenaren in werden geuit, die ik niet kon bewijzen, er een strafvervolging zou worden ingesteld. Dat is de reden waarom *Het hout van Bara* niet een duidelijk vervolg op *Het laatste huis van de wereld* werd in kroniekvorm, maar een half-autobiografisch verhaal, zich afspelend op een niet bestaand eiland en met gefingeerde namen. Het grootste gedeelte van het boek heb ik in Japanse krijgsgevangenschap geschreven. Het verscheen pas in 1948. Het was een slecht moment. Nederland en Indonesië waren in een koloniale oorlog geraakt en daardoor werd *Het hout van Bara* in de politieke sfeer getrokken, beoordeeld en veroordeeld. Niet literair maar op de inhoud. Ik had niet de minste politieke bedoelingen. Het was een ordinaire ruzie met mijn buurvrouw die toevallig de vrouw van de gezaghebber van Boeroe was. Niet ik, maar haar man betrok de bevolking van Boeroe erbij door

hen te verbieden bij ons te werken en de handelaren om met ons zaken te doen ‘omdat wij vijanden van het Nederlands bestuur waren’.

- *Hoe was het mogelijk dat u in de Japanse kampen heeft kunnen schrijven?*

- Ik zat met mijn twee zoontjes in Kamp Kareès. Mijn man werkte als krijgsgevangene aan de Birma-Thailand spoorweg. Kareès was de eerste jaren vrij redelijk. In de loop van 1944 verminderde het eten, rond 44 werd een groep waar ik toebehoorde naar Buitenzorg overgebracht, daar leden we honger en toen we drie maanden later werden verplaatst naar een kamp in de buurt van Batavia namen ziekte, vuil en ongedierte en vooral de honger toe. Daar heb ik niet meer kunnen schrijven.

Belangrijk voor je overlevingskans was niet alleen je lichamelijke maar ook je geestelijke sterkte en of je je lot kon accepteren. Ik heb vrouwen ontmoet die niet konden aanvaarden onderworpen te zijn aan een gekleurd volk. In de kampmemoires die vlak na de oorlog werden gepubliceerd komen titels voor onder de Gele Terreur en uitdrukkingen als gele apen en scheefogigen en dergelijke van rassiale minachting. Vele kampgeschriften ook de latere zijn doordrenkt van zelfmedelijden.

Tijdens mijn hele kamptijd heb ik mij gerealiseerd dat ik niet de enige was die dit lot onderging. Dat in heel Europa en Azië gemoord werd, dat men pijn, honger en gevangenschap onderging. Miljoenen mensen waren erbij betrokken. Ik hield ze voor, die jammerden om wat ze aan aardse schat en haven hadden verloren, dat als ze alleen maar het naakte lijf zouden kunnen redden, we ons tot de bevoorrechten van onze generatie moesten rekenen. Dat viel niet in goede aarde.

- *Dat moeten zware jaren voor u zijn geweest*.

- Het waren zware jaren voor allen maar ik denk er niet met bitterheid aan terug. Ik heb er veel geleerd. Ik ben er volwassen geworden, ik ben er geestelijk gegroeid. Tot nog toe had ik mij alleen met mijzelf beziggehouden. In het kamp heb ik geleerd mensen te bekijken, ontworteld en displaced. Een samenleving van gevangenen is altijd een samenleving in ontbinding maar ook een boeiende samenleving voor een schrijver met weinig mensenkennis. Zo was het verrassend te zien hoe soms luxe vrouwtjes zich tot persoonlijkheden ontwikkelden waar je respect voor kreeg en mensen van wie je wat verwacht had zag verschrompelen tot zielige kleine egoïsten. Velen

beschouwden de jaren in het kamp als verloren jaren van hun leven, maar ik zie ze als een periode waarin ik mijzelf en anderen beter heb leren kennen.

- *Hebben de jaren in het kamp invloed op uw werk gehad?*

- Niet dadelijk. De jaren tussen 45 en 50 was een verwarde en emotioneel zeer geladen tijd waarin ik niet tot scheppend werk kwam. Wel schreef ik artikelen voor de progressieve Nederlandse pers. Ook na de souvereiniteitsoverdracht tussen 1950 en 1956 schreef ik slechts twee novellen die werden gepubliceerd in 'Oriëntatie', een Nederlandstalig, literair tijdschrift dat in die periode in Djakarta verscheen. *Verhaal van een toeschouwer* is het belangrijkste. Hiermee zet zich een nieuwe periode in mijn werk dat daardoor zeer verschilt van wat ik vóór de oorlog schreef. Het is minder lyrisch, alleen nog maar hier en daar in de natuurbeschrijvingen. In de drie romans die geen romans zijn ben ik zelf de hoofdpersoon, in de vermomming van Ab Daalders, onder mijn eigen naam of onder de schuilnaam van Eli. In *Verhaal van een toeschouwer* ben ik ook aanwezig in de vermomming van een man. Naar het voorbeeld van Conrad werk ik met een 'narrator', de verteller die het verhaal doet van wat hij zag en hoorde min of meer als toeschouwer, niet meer in het centrum maar in de periferie. De centrale figuur is Hermans, die veel op mijn man lijkt. De gebeurtenissen die in krijgsgevangenschap aan de dodenspoorlijn plaatsvinden, heeft hij zo meegemaakt. Hij heeft er ook in zijn gezicht het litteken aan overgehouden, dat nu al bijna vergroeid is, zoals alle dingen van toen beginnen te vergroeien. Tjarli Robinson vertelde mij over de dodelijke haat tussen de twee neven Lokman - die in werkelijkheid broers waren - maar soms is de werkelijkheid te verschrikkelijk om geloofwaardig te zijn. Van Sjahrir is het verhaal van zijn eigen en Hatta's ervaringen de capitulatie-overdracht aan Japan. Lijfelijk kom ik er dit maal niet in voor maar het is wel geschreven vanuit de problematiek die ik in die tijd te verwerken had. De oorlog, het kleine stukje wat wij er zelf van meemaakten, de publikaties van na de oorlog in het bijzonder over wat er met de joden was gebeurd, hadden mij zeer geschokt maar die gruwelen werden door vreemden bedreven. De Duitsers en Japanners die onze vijanden waren. Je had er zelf geen schuld aan. Onmiddellijk en rechtstreeks waren er de naoorlogse wreedheden die door Hollanders en Indonesiërs werden bedreven, geen vreemden en vijanden, maar door mensen die je goed kende, min of meer je eigen verwanten. Twee andere lange verhalen, *Full of Sound and Fury* en *De laatste waardigheid* zijn volgens dit

zelfde patroon ontstaan. In die tijd schreef ik reisreportages voor de Indonesische Raja, een anti-Soekarno krant, waarvan de hoofdredacteur Loebis jarenlang gevangen zat. Die reizen hebben mij veel materiaal verschaft. Ik ontmoette mensen die door oorlog en revolutie zwaar psychisch waren verminkt, die vertellen moesten om zich te kunnen herstellen en mij hun verhaal toevertrouwden. Zij zijn de hoofdpersonages en ik geef ze weer zoals zij zichzelf aan mij openbaarden. *De jager met zijn schietgeweer* valt ook nog onder die categorie, maar ik ben er zelf als persoonlijkheid iets meer in aanwezig en hetzelfde geldt voor *Avontuur als vakantie*. Ze verschenen in 60 en 62 in twee bundeltjes, *Gerucht en Geweld* en *De Wilde Groene Geur*, dat ook mijn drie schrijftafelverhalen bevat, *All our yesterdays* werd er ook in opgenomen. Het is een autobiografisch verhaal, maar in de derde persoon geschreven. *Huize Sonja* en *Ngawang* vormen tezamen het bundeltje *De eigen wereld en die andere*. Zij spelen zich beiden af rondom het West-Javase stadje Soekaboemnen in dezelfde tijd, die van de Japanse landingen op Java. Het zijn verhalen die bijna een kruisstelling vormen. Etta de heldin uit het eerste verhaal is een Hollandse, getrouwd met iemand van Banda. De bevolking daar is van gemengd bloed, levend in een Tempo Doeloe stijl met hechte familiebanden. Etta tracht haar man uit dat milieu los te maken. Als haar dat is gelukt en ze vlak voor het uitbreken van de Pacific oorlog op Java wonen wordt haar op schokkende wijze bewust dat haar beide kinderen die andere wereld, die van Banda, toebehoren, waarin zij een vreemdeling is gebleven.

In het tweede verhaal vlucht een Indo-Europees meisje Erni, getrouwd met een Hollander, na het vertrek van haar man, terug naar haar Javaanse moeder. Tijdens de Japanse bezetting groeit ze in tegenstelling tot haar zusje, die zich krampachtig als Europese tracht te handhaven, terug naar de wereld van haar Javaanse moeder. Beide verhalen spelen zich af tegen de achtergrond van het oorlogsgeweld en de ineenstorting van de Europese samenleving. In beide verhalen zijn veel persoonlijke ervaringen verwerkt. Ze zijn echter te veel gechargeerd om autobiografisch genoemd te worden alhoewel het detail hier en daar wel aanwezig is. In het bijzonder in *Huize Sonja*.

- *In Indië wordt veel verteld. Hebben die verhalen invloed op uw werk gehad?*

- Ze vormen een belangrijk deel van mijn werk. De verhalen van mijn man over zijn jeugd en over zijn eerste ervaringen als planter en de verhalen die zijn collega's aan ons deden. Dan was er de maandelijkse

KPM boot waar we vaste gasten waren van de kapitein en de verhalen te horen kregen van zijn passagiers. Mensen van al die duizend eilanden van de Molukken waar die boot eens in de maand kwam en tenslotte waren er nog de verhalen die we van de bevolking van Boeroe hoorden, de Chinezen, onze ketelstokers, onze prauwvaarders. Die zijn vooral verwerkt in *Het laatste huis van de wereld* en in *Journaal van een prauwreis*.

- *Maar hebben die verhalen invloed op uw stijl gehad?*
- Nee, niet direct zoals bijv. op Maria Dermoût. Zij vertelde verhalen van haar naaister helemaal in de stijl waarin Ambonezen vertellen. Je kunt ze bijna horen praten. Zelfs de zinsbouw is geen Hollandse zinsbouw maar dat was bij mij niet het geval.

- Een broer in Brazilië *hebt u eens een afrekening met uw kindertijd genoemd*.
- Ja, de vriend en vijand van mijn jeugd luidt de ondertitel. We scheelden maar anderhalf jaar. Ons zusje was vijf jaar jonger en zij stond erbuiten. Wij waren zeer aan elkaar verwant en zeer jaloers op elkaar. We vormden een entente cordiale van twee hevige rivalen. Van niemand heb ik in mijn jeugd zo gehouden en ook niemand zo gehaat. Hij ging naar Brazilië en ik zag hem in meer dan twintig jaar niet. Toen ik hem terug zag, ik geloof dat dat in begin 60 was, vroeg hij ons te logeren en hebben wij vijf maanden bij hem gewoond en met hem door Brazilië en Paraguay gereisd. Zoals bij alle auteurs die over hun familie hebben geschreven, kwam er een daverende familieruzie uit voort. Couperus die het autobiografisch element sterk verhult, heeft er ook moeilijkheden mee gehad. Du Perron had een tante, een oude dame van 67 jaar, die woonde in een huis vol herinneringen en portretten. Die stonden allemaal op kleine tafeltjes in ouderwetse lijstjes, stijl opoe, merendeels portretten van Eddy als kind. Ze reikte ze mij één voor één toe om te bekijken en zei: ‘Ach wat was het toch een lieve jongen. Maar dat hij zo over de familie heeft kunnen schrijven!’

- *In 1983 publiceerde u het boek* Reis naar het vaderland in de verte, *het verslag van een reis naar Indonesië, die u toen hebt gemaakt. Was het weerzien met Indonesië na al die jaren geen ontgoocheling?*
- Het weerzien met Indonesië niet, wel het weerzien met Boeroe. We waren er elf jaar eerder geweest, het huis was er niet meer, in 1944 al weggebombardeerd, dat wisten we al. Maar de tuin van anderhalve

hectare met allerlei vruchtbomen, broodvruchten, papaya's, citroenstruiken en twintig enorme mangabomen van verschillende soorten was nog geheel ongeschonden. Een tuin is belangrijker dan een huis, een huis kun je weer opnieuw bouwen. Maar bomen moeten groeien en mangabomen hebben daarvoor twintig jaar nodig, ook in de tropen. Ze gaven schaduw en daarmee sfeer aan ons erf. In hun takken waren orchideeën opgehangen, zeldzame orchideeën, weggehaald van Bara, toen we daar hout kapten, dat rampzalige hout van Bara. Nu was dat alles er niet meer. Ze waren gekapt om huizen te bouwen. Alles op Namlea was anders, moderner, stedelijk bijna, een busterminal, een coffeeshop, een beautysalon en een overdekte moderne markt net als op Java. Er was veel meer welvaart dan vroeger en daarmee was alles veranderd, geen prauwen maar speedboten met 40 PK Johnson buitenboordmotor. We waren blij dat het Boeroe goed ging met de hoge kajoepoetiholie prijzen, en te gelijk was er het verdriet om het oude wat niet meer bestond. Dat gaf een gevoel van schuld. Misschien ook zagen we dat zo omdat we moe waren, zo moe, hele oude moede mensen.

Wie leeft, moet intens leven in vreugde en verdriet, in voor- en tegenspoed, in ziekte en ouderdom maar dan wel zonder roekeloosheid tot aan de grens van zijn vermogens. Die grens hadden we overschreden toen we onbekommerd op weg waren gegaan, naar Boeroe. Stom, heel stom.

- *Gaat u nog een verhalenbundel publiceren?*

- Ja, ik heb nog enkele korte verhalen in portefeuille en een aantal verhalen, die los in tijdschriften gepubliceerd zijn geweest en niet gebundeld. Die wil ik bij elkaar zoeken, misschien nog een paar dingen veranderen en dat wat niet genoeg niveau heeft, verbrand ik. Want mij zal niet overkomen wat Maria Dermoût overkwam. Haar nagelaten werk, allerlei restjes van twee of drie bladzijden niet voltooide verhalen met enkele lange, wel voltooide verhalen waaronder hele goede.

Hubert Lampo

Geboren te Antwerpen op 1 september 1920. Studeerde aan de Stedelijke Normaalschool waar hij in 1939 het diploma van onderwijzer en in 1941 dat van geaggregeerd leraar (regent) behaalde. Gaf les in het lager onderwijs van 1941 tot 1944. Na zijn militaire dienst werd hij free lance journalist. In 1948 werd hij rijksinspecteur van de Openbare Bibliotheken voor de provincie Oost-Vlaanderen. Hoofdinspecteur voor de openbare bibliotheken in Vlaanderen van 1964 tot 1985. Redactie-secretaris van het 'Nieuw Vlaams Tijdschrift' van 1946 tot 1965. Was redacteur van 'Heibel' van 1971 tot 1976. Van 1970 tot 1980 redacteur van 'Bres'. In 1972-73 was hij voorzitter van de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen en in 1979 werd hij lid van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.

Publikaties:

Romans en novellen: Don Juan en de laatste nimf (1942), Hélène Defraye (1944), Triptiek van de onvervulde liefde (1947), De ruiter op de wolken (1949), Indomeneia en de kentaur (1951, met Ben van Eysselsteijn), De belofte aan Rachel (1952), Cauda met Irene (1952), Terugkeer naar Atlantis (1953), De duivel en de maagd (1955), De komst van Joachim Stiller (1960), Hermione betrapt (1962), Dochters van Lemurië (1964), De Madonna van Nedermunster (1967), De heks en de archeoloog (1967), De goden moeten hun getal hebben (1969), De vingerafdrukken van Brahma (1972), Kasper in de onderwereld (1974), Een geur van sandelhout (1976), De prins van Magonia (1977), De engel en de juke-box (1978), De geboorte van een god (1979), Wijlen Sarah Silbermann (1980), Omnibus (1983), De Antwerpse romans (1983), Zeg maar Judith (1983), Het Graalboek (1984), De eerste sneeuw van het jaar (1985).

Essays: De jeugd als inspiratiebron (1943), De roman van een roman: Alain-Fournier en 'Le grands Meaulnes' (1951), Marstboom (1953), Jan Vaerten (1954), Lode Zielens (1956), Toen Herakles spitte en Kirke spon (1957), Joris Minne (1960), Felix Timmermans (1961), Lod de Maeyer (1965), Armand Boni (1965), De ring van Möbius (1967), De draad van Ariadne (1967), Er is méér, Horatio (1970, Grobbendonkse gesprekken met Robin Hannelore), De zwanen van Stonehenge (1972), De ring van Möbius 2 (1972), Grobbendonkse brieven (1974, met

Robin Hannelore), De neus van Cleopatra (1975), Kroniek van Madoc (1975), Joachim Stiller en ik (1978), Dialogen met mijn Olivetti (1980) Arthur (1985).

Bekroond met de Prijs voor de Roman van de Provincie Antwerpen in 1947 voor 'Hélène Defraye', de Arthur Merghelynckprijs van de Koninklijke Vlaamse Academie in 1955 voor 'Terugkeer naar Atlantis', Prijs voor de Roman van de Provincie Antwerpen in 1958 voor 'De duivel en de maagd', Prijs van het Referendum der Vlaamse Letterkundigen in 1961 voor 'De komst van Joachim Stiller', Driejaarlijkse Staatsprijs voor het Proza in 1963 voor 'De komst van Joachim Stiller', Prijs van het Referendum der Vlaamse Letterkundigen in 1968 voor 'De heks en de archeoloog', SFAN-Award voor de vertaling van 'Malpertuis' van Jean Ray in 1971, Prijs voor het Essay van de Provincie Antwerpen voor 'De zwanen van Stonehenge' in 1975, Prijs voor Letterkunde van de Vlaamse Provincies in de sector essay voor 'De zwanen van Stonehenge' in 1976, Progressief van de Vlaamse Vereniging voor Science Fiction en Fantastiek voor zijn gehele oeuvre in 1981, Prijs voor Letterkunde van de Vlaamse Provinciën voor zijn gehele oeuvre in 1982, Emile Bernheimprijs voor gehele oeuvre in 1985.

Literatuur: 'Hubert Lampo' door Paul Hardy. Uitg. Helios, Antwerpen. Monografie van het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur, 1966; 'Hubert Lampo' door René Turkry. Uit. Orion, Brugge. Reeks Ontmoetingen 1972; 'Poort na Atlantis' door Herman Engelbrecht. Uit. P.J. de Villiers, Bloemfontein, 1974; 'Over Hubert Lampo. Beschouwingen en interviews', samengesteld door Jef van Gool. Uitg. Bzztôh, Den Haag, 1983; 'Hubert Lampo. Mens- en wereldbeeld' door Jacques Van Baelen. Uitg. Soethoudt & Co, Antwerpen, 1984.

Dit gesprek verscheen in september 1985.

- Hubert, je bent in de Nederlandse literatuur de enige belangrijke levende vertegenwoordiger van het magisch realisme. Deze stroming is nauw verwant met de fantastische literatuur. Deze laatste wordt in Frankrijk soms ook 'de andere literatuur' of 'de parallelle literatuur' genoemd. Beschouw je het magisch realisme als een bepaalde stroming in de algemene literatuur, te vergelijken met bijv. het impressionisme of met de psychologische roman, of zie je het zoals de Fransen als een apart soort literatuur, dan weer te vergelijken met bijv. science-fiction of de thriller.

- Ik heb steeds de indruk gehad dat er altijd magisch realisme is geweest. Het magisch element speelt in de hele wereldliteratuur een enorme rol. Het is pas vanaf 'La Princesse de Clèves' van Madame de la Fayette uit de 17de eeuw dat eigenlijk het realisme de voorrang is gaan krijgen voor de roman. En wanneer wij een nieuwe roman in een uitstalling zien liggen, dan kunnen wij meestal met zekerheid zeggen dat het een realistische roman is. Wanneer je mij nu vraagt of er momenteel een stroming is in de wereldliteratuur, die wij magisch realisme kunnen noemen, dan weet ik niet wat ik daar moet op antwoorden. Ik zou eerder zeggen: er zijn magisch realisten. Maar deze volgen elkaar ook niet na. Zij kunnen soms een grote groep vormen zoals bijv. de huidige Zuidamerikanen. Ik denk dan vooral aan Gabriel Garcia Marquez. Daar zou je misschien van een magisch realistische school kunnen spreken. Maar hier in West-Europa voel ik het aan als een verschijnsel dat door individuen apart wordt beoefend. Johan Daisne was een apart staande figuur. Ikzelf ben een vrij apart staande figuur. Wij vormen geen groep. Wij hebben geen afspraken. Wij hebben geen theorie. Wij zetten niet een bepaalde magisch realistische dialectiek voorop. Ieder gaat zijn eigen gang. En als ik dan 'wij' zeg, dan zou ik het al heel moeilijk hebben om momenteel anderen te noemen. In Frankrijk denk ik aan Julien Gracq bijv., maar het gaat dus werkelijk om aparte individuen, dunkt mij. Ook de Argentijn Jorge Luis Borges is een totaal apart staande figuur, geloof ik.

Maar het magisch realisme behoort in ieder geval tot de eigenlijke literatuur. Het zou fout zijn, dunkt mij, het apart te zetten, zoals men de science-fiction apart zet. Alhoewel er verbanden zijn. Ook in de science-fiction gaan grote dromen der mensheid, archetypische dromen, in vervulling. Het kenmerk van het magisch realisme voor mijn gevoel is trouwens het archetypische element.

- Nu houdt het magisch realisme niet alleen verband met de fantastiek, maar ook met het occulte, het bovennatuurlijke, de reïncarnatie, toverij,

magie, helderziendheid, wonderen, voorspellers, synchroniciteit enz. Je hebt zelf herhaaldelijk geschreven, o.m. in Zeg maar Judith *dat je niet in toverij gelooft, maar veel van de hiernet genoemde woorden gebruik je wel in je boeken, zelfs in titels als* De duivel en de maagd *en* De heks en de archeoloog. *Geloof je zelf ook in paranormale verschijnselen of is dit alleen maar een schrijftechniek, die je helpt om spannende verhalen op te bouwen?*

- Ikzelf heb nauwelijks ervaring van parallelle verschijnselen. Er is één verschijnsel waar ik zelf wel eens wordt mee geconfronteerd, dat is synchroniciteit. Een voorbeeld. Op een bepaald moment zit mijn vrouw in het tijdschrift 'De Autotoerist' te lezen en vraagt mij, door het artikel dat zij leest, de Kemmelberg, waar is dat? En op dat ogenblik lees ik in het boek, dat ik bij het vuur bij haar zit te lezen, de naam leperen. Dat is een geval van synchroniciteit. Daar heb ik wel meerdere confrontaties mee meegemaakt. Dingen die op een geheimzinnige wijze samenvallen en met elkaar verband schijnen te houden. Dat wel. Maar zelf in toverij, occultisme en dergelijke dingen geloven, nou, ik ken de parapsychologie en daar worden serieus een aantal verschijnselen bestudeerd en daar hecht ik ook een zeker belang aan, maar ik heb ze nooit ervaren. Ikzelf geloof niet in tovenarij en dergelijke dingen. Maar het zijn gegevens, die in de mens liggen. En omdat deze gegevens in de mens liggen, heb ik er ook gebruik van gemaakt. Omdat ik de mens niet alleen beschrijf in zijn buitenwereld, maar ook in zijn innerlijke wereld. En in deze innerlijke wereld, waar dergelijke archaïsche elementen aan bod komen, daar maak ik er dan inderdaad gebruik van. En ik maak één werkelijkheid van wat in de mens is en van wat de mens omgeeft. En op deze wijze werk je natuurlijk sterk het magisch realistisch klimaat in de hand, omdat de verbeeldingsgestalten in de geest worden geprojecteerd in de buitenwereld en zij worden dan in het verhaal werkelijkheid. Dit is geen truukje. Dit is gewoon een manier van de mens te bekijken. Ik maak dus één conglomeraat van de mens en zijn buitenwereld, en bij deze buitenwereld voegen zich de fantastische elementen, die in zijn geest aanwezig zijn. Dat zijn de archetypische elementen, maar daar komen we wel nog op terug, hoop ik.

- *Deze belangstelling voor het bovenzinnige heeft niets te maken met religie. Toch heeft Jacques Van Baelen je in zijn essay 'Hubert Lampo. Mens- en wereldbeeld' tegen wil en dank proberen in het katholieke kamp te sleuren, alhoewel je zelf herhaaldelijk hebt verklaard atheïst te zijn. Er komen wel enkele symbolen, ontleend aan het christendom in je*

boeken voor, maar dit heeft niets met een geloofsovertuiging te maken. Hoe sta je zelf tegenover het boek van Jacques Van Baelen?

- Dat boek van Jacques Van Baelen is eigenlijk een licentiescriptie in de theologie. Hij wilde bestuderen of er christelijke elementen in mijn werk zitten. En die christelijke elementen zijn inderdaad aanwezig, omdat ik een mens van het westen ben. Onze woordenschat, onze beeldspraak en dergelijke meer knopen heel vaak aan bij het christendom. En dat is voor Jacques Van Baelen een aanleiding geweest om in mij iemand te zien, die zeer dicht bij het christendom staat. Nu sta ik er wel, humanistisch bekeken, zeer dicht bij. Er zijn de grote principes van het humanisme, die dan toch in menig geval aansluiten bij de Bergrede. En in dat opzicht is er werkelijk niets dat ik Jacques Van Baelen zou kunnen kwalijk nemen. Maar natuurlijk is het de optiek van een priester. Het is echter geen boek waar ik mij met een zekere weerbarstigheid tegen afzet. Natuurlijk is hij zeer ver gegaan. Hij heeft gezocht naar woorden en uitdrukkingen, die op het christendom slaan, maar dat is voor mij geen bewijs dat ik enige rechtstreekse binding met het christendom zou hebben. Maar ik sta volledig open tegenover het christendom. En ik heb sympathie voor het christendom en voor de Christusfiguur. Ik weet vrij veel over de Christusfiguur. Ik vind dat één van de grootste verschijningen in de wereldgeschiedenis. En uit die hoek bekeken natuurlijk heeft Jacques Van Baelen wel een aantal argumenten geput om mij als een soort van atheïstisch of ongelovig christen te kenmerken. Wel, ik heb daar geen bezwaar tegen. Dat is zijn recht, alhoewel ik geen christen ben in de zin van een gelovige, een kerks gelovige.

- Je hebt nooit interesse gehad voor vorm- of stijlvernieuwingen in de roman. Op dat gebied ben je eerder een traditioneel schrijver. Voor jou is de inhoud van een boek primordiaal, en niet zo zeer de vorm. Je bent een echte verteller, waarbij je echter wel een nieuw terrein, althans voor onze literatuur, aftast.

- Ik heb mij inderdaad nooit aangetrokken gevoeld tot bepaalde experimentele vormgevingen. Voor mijn gevoel moet de tekst van een roman ik zou haast zeggen een gesproken tekst zijn. De taal van mijn boeken is de taal die ik zelf spreek, en daar wens ik niet aan te tornen. Dat de vorm traditioneel is, houdt verband met het feit dat ik inderdaad een verteller ben. Voor mij is nog steeds zoals voor Gerard Walschap een roman een verhaal. Maar met de gegevens van deze vrij traditionele vertelkunst heb ik dan gebieden geëxploreerd die de gewone realistische verteller niet interesseren. Dat is dan natuurlijk

weer dat magisch realistisch verschijnsel dat zich aan mij al schrijvende opdringt.

- *Ondanks die verwantschap met de fantastiek schrijf je toch nooit echte fantastische romans. Je blijft altijd dicht bij de realiteit, die ook je vertrekpunt is bij het schrijven, en je opent even een deur op de 'andere' werkelijkheid, maar de mogelijkheid dat er ergens een logische verklaring zou bestaan voor de raadselachtige gebeurtenissen hou je steeds open*.

- Ergens is er inderdaad altijd een mogelijkheid om bepaalde gebeurtenissen te duiden door een realistische oplossing. Bijvoorbeeld in de roman *De heks en de archeoloog* wordt de hoofdpersoon bestendig geconfronteerd met verschijnselen die, wat wij noemen, onmogelijk zijn. Maar deze man bevindt zich in een zenuwdepressie. Hij is kapot van ellende, door het feit dat zijn liefde voor een bijzonder mooie vrouw tenonder gaat. Er is dus telkens de mogelijkheid dat hij bepaalde hallucinatoire ervaringen meemaakt en dat wat hij zelf opschrijft over zijn ervaringen op deze afwijking zou berusten. Maar dan ga ik toch een stap verder. Wanneer wij dit boek lezen, dan moet de lezer wel tot de slotsom komen dat dit allemaal echt gebeurd is. En dan is dit toe te schrijven aan het feit dat mijn hoofdpersoon ergens in een randgebied terecht komt, een magisch randgebied waar hij dingen beleeft die niet normaal zijn.

Nog een typisch voorbeeld is *Hermione betrapt*, waar een man op 40-jarige leeftijd het jonge meisje ontmoet dat hij als 16-jarige heeft liefgehad, maar waarvan hij weet dat zij dood is. Welnu, dit los ik dan op op volgende wijze. Het is een magisch realistische toestand, maar die wordt dan afgerond door het feit dat hem de dood van het meisje op de mouw gespeld is, dat het meisje niet gestorven is. Zij waren in de ruimte van elkaar gescheiden door het uitbreken van de oorlog. Zij leefde in Frankrijk en hij in Vlaanderen. Men heeft hem wijs gemaakt dat het meisje dood was. En daar krijgen wij dus de terugkeer na meer dan 24 jaar van diezelfde vrouw, daar waar men de ganse roman lang zich kan afvragen of wij hier niet met een soort van reïncarnatie hebben te doen. Maar aan het slot komt alles uit, wordt alles duidelijk en is er werkelijk een volkomen realistische verklaring voor het gebeuren.

In een roman als *De komst van Joachim Stiller* ga ik wel een stap verder. Daar is voor mij deze Joachim Stiller een bovenzinnelijke entiteit, een soort van Messiasverschijning, die onder de mensen komt om Freek Groenevelt van zijn angst en van zijn schuldgevoe-

lens te bevrijden. Ik kan dus niet zeggen dat ik overal een sluitende oplossing geef, maar dat is ook niet de bedoeling. Een heel banale omschrijving van het magisch realisme is ‘Magisch realisme is een mengsel van droom en werkelijkheid’ en dat is het inderdaad. Het magisch realisme is voor mij de werkelijkheid en wat ik er zelf verder bij fantaseer. Een volledig fantastische roman heb ik nooit geschreven. Ik ga altijd uit van de werkelijkheid. Het begin van mijn roman is altijd een reële situatie. Mensen in hun gewone context, in hun gewone omgeving, maar die dan plotseling worden geconfronteerd met een soort van kortsluiting tussen de bekende wereld en het onbekende. En het onbekende is alles wat ik mij bij deze bekende wereld droom. Men kan dat misschien een opzettelijk procédé vinden, maar de hele literatuur berust op procédé's en dit is even veel waard als laten we zeggen één of ander experimenteel of vormelijk probeersel. Het is geen slechter procédé dan bijv. de hoofdletters of de punten en de komma's weglaten. Het is een methode van werken waar ik zeer aan gehecht ben en die mij grote bevrediging heeft geschonken.

- *Je bent begonnen met psycbo-realistische romans zoals* Don Juan en de laatste nimf, Hélène Defraye *en* De ruiter op de wolken. *De critici noemden je toen een intellectualistische schrijver. Je wilde blijkbaar de raad van August Vermeylen voor het gebruik van ‘more brains’ in de literatuur volgen. In je essay* De jeugd als inspiratiebron *schreef je trouwens: ‘De ware ideeënroman blijft voor ons, Vlamingen, voorlopig nog een utopie, een toekomstbeeld: veelal zagen wij de jeugd als voelend, handelend, doch zelden als denkend element optreden.’ Het was dus toen je betrachting om ideeënromans te schrijven*.

- Dat was inderdaad toen mijn betrachting en dat gebeurde mede onder invloed van de opvattingen van August Vermeylen, maar ook onder invloed van buitenlandse auteurs zoals Aldous Huxley en Charles Morgan. Ik wilde toen meer brengen dan de toenmaals traditionele roman, die eigenlijk toch nog niet lang uit de heimatroman was gegroeid. Wij zaten met een literatuur, waar de ideeën geen rol in speelden en waar de psychologie ook nauwelijks van belang was. Daaraan probeerde ik iets te veranderen en het is wel onder invloed van mijn lektuur geweest dat ik deze intellectualistische neiging aan de dag legde. Dit leek mij de boodschap van de literatuur te zijn, ideeën te verspreiden, en in mijn opvatting waren dat vooral humanistische ideeën, ethische ideeën over de mens en het leven en misschien zelfs over de zin van het leven. Maar deze soort van romans

ligt nu al een heel eind achter mij. Op een bepaald ogenblik is de wijziging ingetreden, die zich reeds langzamerhand aankondigde en die volop is doorgebroken met *De komst van Joachim Stiller*.

- *In* Genealogie voor Leentje *heb je zelf gewezen op je verbondenheid met je voorouders en in het bijzonder met je grootouders, die proletariërs waren. Ook heb je je herhaaldelijk gemanifesteerd als socialist. Nu valt het mij op dat je in je romans altijd intellectuelen als hoofdfiguur gebruikt en nooit arbeiders. Zijn alleen intellectuelen gevoelig voor het transcendale?*

- Dat bedoel ik helemaal niet. Maar ik heb geschreven over de mensen, die ik ken, en over mezelf. En de mensen die ik ken, leven meestal in een intellectuele wereld. Ik heb wel omgang gehad met arbeiders, bijv. met de drukkers toen ik nog op 'Volksgazet' werkte, maar dat contact is nooit van die aard geweest dat ik er ben toe gekomen een echte sociale roman te schrijven. Maar op deze regels zijn er toch ook uitzonderingen. Denk aan het arbeidersmilieu, het milieu van de stakende havenarbeiders in de roman *De doden moeten hun getal hebben* of *Kasper in de onderwereld*. Daar heb ik werkelijk welbewust een groep arbeiders ten tonele gevoerd, maar onder aandrang van de nood des gebods. Kasper moest in mijn roman *Kasper in de onderwereld* op een gewelddadige wijze sterven en dat kon gebeuren door hem mee in een stakingsoptocht te laten lopen waarbij een incident zich voordoet en hij in een soort van paniek door een rijkswachter wordt neergeschoten.

Maar inderdaad, ik kan niet anders dan je woorden bevestigen, meestal spelen mijn romans zich af in de intellectuele wereld, omdat dat de mensen zijn die ik ken, wier reacties ik kan raden, wier belangstelling ik mij kan voorstellen en op een redelijke manier beschrijven. Beschouw mij echter niet als een asociaal man. Ik ben sociaal-democraat, maar hoe ouder ik word, hoe meer ik mij van elke zuiver-politieke inzet distancieer.

- *Johan Daisne introduceerde het magisch realisme bij ons in 1942 met de roman 'De trap van steen en wolken'. Jij bent op één dag na precies acht jaar jonger dan Daisne en je eerste magisch realistische verhaal* Regen en gaslicht *dateert van 1945. Maar nadien heb je nog verder psycho-realistisch gewerkt. Heeft Daisne misschien bij jou de eerste vonk ontstoken van het magisch realisme, dat pas jaren later bij jou zou doorbreken?*

- Ik beschouw mij niet als een navolger van Daisne, maar het is wel

zo dat in dat eerste verhaal de mogelijkheden, die door Johan Daisne gecreëerd waren, werden toegepast. Ik heb dat verhaal zeer spontaan geschreven, ik stelde mij voor een novelle te gaan schrijven over een man, die plotseling in een andere wereld, in een soort van andere dimensie terechtkomt en daar de geïdealiseerde vorm van zijn eigen vrouw ontmoet. Zijn eigen vrouw, die door het dagelijkse, banale leven niet meer die fascinerende kracht op hem uitoefent, die zij wel zal uitoefenen als hij haar in die andere dimensie, in dat vreemde landhuis op een regenachtige avond ontmoet. De mogelijkheid om dat verhaal te schrijven, het gebrek aan remmingen, het feit dat ik niet tot mezelf zegde: 'kijk, wat is dat voor iets geks, dat schrijf ik niet', dat is zeker aan Johan Daisne te danken. Maar ik ben op dat pad niet verder gegaan. Ik heb toen nog *De ruiter op de wolken* geschreven, evenals *De duivel en de maagd* en *Terugkeer naar Atlantis*, alhoewel er in dit laatste al bepaalde archetypische sporen zijn, niet doordat er in het verhaal iets gebeurt dat onmogelijk is, maar door de Atlantisidee, waardoor de hoofdpersoon wordt geobsedeerd. Het is pas in *De komst van Joachim Stiller* dat ik mij voor het eerst heb rekenschap gegeven dat ik mijn focus had versteld en inderdaad een magisch realistische roman aan het schrijven was, maar nog altijd uitgaande van een reëel gegeven: een man, Freek Groenevelt, die angst heeft. Een man die, mogelijk door een misplaatste grap van zijn collega's op de krant waarvoor hij werkt, in die angst zou kunnen gedreven zijn. Een soort van 'practical joke'. Aanvankelijk is het mogelijk dat de missives van Joachim Stiller een grap zouden zijn. Maar terwijl het boek groeide, voelde ik al heel gauw dat wat ik schreef onmogelijk alleen maar een grap was van journalisten, die hun collega op de hak wilden nemen. Reeds in het begin, waar die straat wordt opengebroken, zonder enig practisch doel trouwens, daar voelde ik: hé, dat is geen realisme meer. Hier zit meer achter. En zo heeft het boek zich dan verder ontwikkeld.

Op de vraag of Johan Daisne bij mij de vonk van het magisch realisme heeft ontstoken, kan ik in feite niet antwoorden. Ik weet het niet. Het is een feit dat hij mogelijkheden heeft geopend, dat hij een situatie heeft geschapen waarin ik ook mijn eigen weg ben kunnen gaan. Maar er is bij mij nooit navolging geweest van Johan Daisne. Ik ben volkomen mijn eigen weg gegaan en ik vermoed dat ook zonder Johan Daisne ik op een bepaald moment in dat magisch realisme zou terecht zijn gekomen. Dit is werkelijk mijn eerlijke overtuiging. Het verhindert niet dat ik er mij rekenschap van geef dat Johan Daisne voor alle mensen van mijn generatie, die in 1942 'De trap van steen en

wolken' lazen, in deze drukkende, trieste bezettingstijd, een enorme rol heeft gespeeld. Daar leidt geen weg buitenom.

- *Je schrijft trouwens een heel ander soort magisch realisme*.

- Bij Johan Daisne zouden we kunnen spreken van een filosofisch magisch realisme. Hij is van meet af aan vertrokken, toen hij 'De trap van steen en wolken' schreef, van de platonische mythe van de grot. Je kent het verhaal: een gevangene zit in een grot gebonden. Vóór zich ziet hij de wand van de grot. Hij kan niet omkijken en hij ziet de wereld achter hem alleen door de schaduwen die zich op de muur van de grot manifesteren. Wij zien dus van het leven slechts de schaduwen, zegt Johan Daisne, maar de echte, de hogere werkelijkheid zien wij niet. Hij noemt deze laatste de paradeïgmatische werkelijkheid. Dit is een filosofisch standpunt waarop zeer bewust 'De trap van steen en wolken' is gebouwd. Er is het verhaal over Evert ter Wilgh, de universiteitsassistent en tegelijkertijd auteur, die in zijn dagelijks leven niet gelukkig is, die zwaar tilt aan de grijsheid van het oorlogs-gebeuren en die nu wil ontsnappen aan deze werkelijkheid. En om aan deze werkelijkheid te ontsnappen, gaat hij een boek schrijven. Dat boek geeft de ideale werkelijkheid weer, de werkelijkheid die wij niet rechtstreeks zien. Dit boek, geschreven volgens het procédé van 'le roman dans le roman', vertoont een zeker parallellisme met de geschiedenis van Evert ter Wilgh zelf. Zodanig dat wij een roman krijgen op twee niveau's, die beantwoordt aan het platonische wereldbeeld van een tijdelijke en een eeuwige werkelijkheid, een voorlopige en een voortdurende, altijd aanwezige werkelijkheid. Dit is een soort van wijsgerige structuur op platonische grondslag, die Daisne als de verklaring geeft voor 'De trap van steen en wolken' in de narede, die hij hieraan toevoegt.

Bij mij is het een ander soort van magisch realisme. Ik noem het psychologisch magisch realisme. Bij mij komt het van binnenuit. Er is geen vooropgezet wereldbeeld, maar onder het schrijven komen bepaalde elementen los, wat ik noem archetypische elementen. Deze omvatten een potentieel beeld van wat onze voorgeslachten hebben beleefd en dat zij symbolisch zijn gaan interpreteren. Dat is dus het psychologisch magisch realisme. Het komt uit mijn diepste onbewuste. Daar waar bij Johan Daisne zeker een schematische visie vooropstond op de dubbelgelaagde wereld van werkelijkheid en droom.

- *In je eerste magisch realistische werken ben je dus intuïtief archetypen gaan aanwenden. Hiervan ben je je pas in 1960 bewust geworden toen*

je Carl-Gustav Jung bent gaan lezen. Ben je dan na de lektuur van Jung anders gaan schrijven, meer lettend op die archetypen en die symbolen uit het onbewuste?

- Het is zeker niet uitgesloten dat ik er meer aandacht voor gekregen heb, maar anderzijds ben ik geen romans naar een soort van Jungiaans recept gaan schrijven. Voortaan wist ik echter wat er met mij gebeurde, ik wist dat uit mijn diepste onbewuste archetypische elementen loskwamen. Dat kon gebeuren al schrijvende of bij de incubatie van een boek.

Toen ik *De komst van Joachim Stiller* schreef, wist ik nauwelijks iets van archetypen af. Het is na het voltooien van *De komst van Joachim Stiller* dat ik het werk van Jung grondig ben gaan lezen. Zo vernam ik wat archetypen precies zijn. Volgens Carl-Gustav Jung is er niet alleen het bewuste van de mens en niet alleen het persoonlijk onbewuste zoals Freud het ziet, maar is er ook het collectief onbewuste. Dit is de diepste laag van de menselijke persoonlijkheid. En in dit collectief onbewuste bevindt zich de potentiële mogelijkheid tot het scheppen van symbolische beelden, tot het scheppen van gedragspatronen, en deze symbolen, deze gedragspatronen zijn als het ware een sediment, een bezinking van alles wat de mensheid in haar ontwikkeling van de primitieve staat tot de moderne mens heeft beleefd. Daar heeft de mens de wijze in gesitueerd waarop hij de natuurverschijnselen waarnam, de wijze waarop hij zich de schepping voorstelt, de wijze waarop hij de dingen rondom hem heen waarneemt, en dit zijn dan ook de elementen die wij tegenwoordig meestal in de folklore en het bijgeloof situeren, laten we zeggen tovenaars, heksen, kabouters en heel die wereld. Dat zijn elementen die al schrijvend kunnen naar boven komen en deze geven de archetypische kleur aan het magisch realisme.

Een paar voorbeelden van archetypen uit mijn werk. Dan heb je allereerst de figuur van Joachim Stiller, die een duidelijk Messias-archetype is. De angstige mens verlangt naar een verlosser, naar een verbindende figuur tussen hem en het onbekende, een gelovige zal zeggen tussen hem en God. En dit archetype van de Messias is onder het schrijven over de angsten en de problemen van Freek Groenevelt spontaan opgedoken als een antidotum tegen deze angsten en problemen. Een ander voorbeeld van archetype is de figuur van Gilberte Schoonkint in *De heks en de archeoloog*. Zij vertoont bepaalde eigenschappen van een heks, nl. het verschijnsel van de hysterie, zoals dat het kenmerk was van de vroegere heksen die voor de vierschaar of voor de Inquisitie kwamen en veroordeeld werden.

Iemand was een heks als zij op het lichaam gevoelloze plekken vertoonde. Als de beul met naalden ging prikken en een gevoelloze plek ontdekte, dan was deze persoon een heks. In werkelijkheid is dat gewoon een verschijnsel van hysterie. De moderne neuroloog maakt nog gebruik van prikken met naalden om op het lichaam van een patiënt te ontdekken of hij niet met hysterie te doen heeft. De gevoelloosheid wijst op hysterie.

Een ander voorbeeld van een archetype is de oude wijze man, die herhaaldelijk optreedt. Deze komt voor in *De heks en de archeoloog* en in *Wijlen Sarah Silbermann*. De mens heeft een archetype gemaakt, een ideaal beeld als het ware van de oudere mens die wijs is, die levenservaring heeft, en dat moet gedurende zo lange tijd in de geschiedenis der mensheid zijn gebeurd dat dit beeld spontaan in mij opkomt om het te gebruiken als personage in een roman. Vooral in *De heks en de archeoloog* is dat typisch. Daar duikt dezelfde oude wijze man op in verschillende gedaanten.

- *Aanvankelijk heb je symbolen gebruikt uit de klassieke Griekse mythologie. Later is je belangstelling meer uitgegaan naar de Keltische wereld van sagen en legenden, met de Graalqueeste en Koning Arthur. Aan wat is die verschuiving van je belangstelling te wijten geweest?*

- Mijn belangstelling voor de Keltische wereld is vooral ontstaan door lektuur en door reizen in Engeland. Door het constateren dat deze Keltische wereld in Engeland nog altijd voortleeft o.m. ook in Wales, en zo is stilaan die overgang gekomen door kennis te maken met deze Keltische wereld.

Ik ben deze Keltische wereld ook beter gaan leren kennen door het lezen van de oude Graalromans, door Chrétien de Troyes, door Robert de Boron, door Wolfram von Eschenbach. Zo heeft deze stof zich als het ware in mijn eigen wereld geïnfiltreerd en dit dan onder invloed van dat enorm opgeladen archetype dat de Graal is. Zoals je weet is de Graal in feite een voorwerp dat men in verband brengt met rituele vaten en ketels van de oude Kelten. Later, bij de intrede van het christendom en in de periode dat de grote Graalromans verschenen, is dit fenomeen al volkomen gekerstend. Dan wordt het bij de middeleeuwse auteurs de beker waaruit Jezus bij het Laatste Avondmaal de wijn heeft gedronken en waarin Jozef van Arimathea zijn bloed opving. Dit is één van de grote archetypen van de westerse literatuur geworden, maar teruggaande op een prehistorisch Keltisch vat en, verder in de tijd, op één of ander object waar wij ons hoegenaamd geen voorstelling meer kunnen van vormen.

Aanvankelijk speelde de klassieke mythe een rol in mijn werk. Dit kwam tot uiting in een verhaal dat ik nog niet als magisch realistisch beschouw, in *Idomeneia en de Kentaur*, waarin die wereld van de oude Grieken terug gestalte verwerft, de goden met Zeus inbegrepen. Klassiek is nog de verschijning van Kasper in de roman *Kasper in de onderwereld*. In feite is Kasper een soort van hedendaagse reïncarnatie van de Orfeusfiguur, maar dat was niet opzettelijk zo gewild. In feite wilde ik een roman schrijven over een krankzinnige, die wegloopt uit Geel. En wat deed er zich nu voor? Deze man loopt weg uit Geel om zijn geliefde in Antwerpen te zoeken. Deze geliefde is in zijn geest echter dood. En daar deed zich de déclic voor. Een man die op zoek gaat naar iemand die dood is, moet dus op zoek gaan naar de wereld van de dood. Op deze wijze wordt in deze roman Antwerpen de wereld van de dood, de onderwereld. En daar zat ik dan volop in de Orfeusthematiek. Ik constateerde dat mijn Kasper dus inderdaad een Orfeusfiguur was, die in deze onderwereld - want hij stelt zich als krankzinnige voor dat hij in de onderwereld is - allerhande vreemde verschijnselen ziet gebeuren en hij hecht daar ook geloof aan.

- *Er is geen enkel Vlaams auteur, geloof ik, die zoveel uitleg over eigen werk heeft verschaft als jij. Je hebt dat gedaan in verscheidene essayboeken zoals de twee delen van* De ring van Möbius, *in* De draad van Ariadne, De zwanen van Stonehenge, De neus van Cleopatra *en* Joachim Stiller en ik, *evenals in het interviewboek* Er is méér, Horatio. *Vanwaar komt nu die behoefte om je eigen werk te verklaren?*

- Die behoefte is ontstaan uit mijn eigen verbazing toen ik constateerde dat ik mij volop in de Jungiaanse wereld bevond met dat magisch realisme. Ik wilde weten hoe de vork aan de steel zat. Ik ben mijn eigen boeken gaan analyseren en heb ze dan ook archetypisch kunnen duiden. Ik wilde hierdoor misschien ook bewijzen dat magisch realisme authentiek is, dat het zo maar geen grapje is, maar iets dat in mij aanwezig was. Vandaar die herhaalde behoefte om te getuigen voor eigen werk, hoofdzakelijk in *Joachim Stiller en ik*, waar ik een analyse maak één voor één van al mijn boeken. Deze heeft een dubbele functie, enerzijds opdat de lezer mijn werk zou begrijpen, maar ook opdat ikzelf tot een exacte bewustwording zou komen van wat er met mij aan de hand was al schrijvende.

- *Het essay is bij jou eigenlijk ook een verhaal. In feite knoop je hiermee aan bij de Engelse opvatting van het essay. Er zit ook heel wat gissingswerk en hypotesen in die essays. Je gaat hierin vaak stellingen verdedi-*

gen waarvoor geen wetenschappelijk bewijsmateriaal bestaat. Is het jou niet vooral te doen om het wonderlijke verhaal dat hierdoor ontstaat en houdt dat geen gevaar in om gewaagde stellingen te gaan verdedigen?

- Ik verdedig wat ik als mogelijke stelling beschouw. Ik neem een voorbeeld van een essay, 'Lohengrin in Antwerpen' uit *De neus van Cleopatra*. Wolfram von Eschenbach laat omstreeks 1200 zijn Lohengrin naar Antwerpen komen. Op dat ogenblik is Antwerpen een stadje van niets. Een klein garnizoenstadje aan de grens van het Duitse rijk. En dan heb ik mij de vraag gesteld: Waarom stuurt Wolfram von Eschenbach Lohengrin naar Antwerpen? En op die vraag probeer ik antwoorden te geven. Onder meer het antwoord dat Antwerpen het toneel was geweest van de ketterij van Tanchelijn, omstreeks 1100. Tanchelijn, die in Antwerpen een geheel nieuwe leer verspreidde. Tanchelijn, die de aartsketter werd genoemd, maar die misschien wel ideeën verkondigde die hun weerklank vonden in de wereld. En misschien heeft Wolfram von Eschenbach zich voorgesteld dat in Antwerpen eenmaal het Godsrijk gestalte had gekregen en zendt hij daarom zijn Lohengrin naar Antwerpen. Dit is een hypothese die mogelijk aan een realiteit beantwoordt.

Een ander voorbeeld vormen de landkaarten van Piri Reis. Deze kaart werd vervaardigd door een Turks admiraal en op deze kaart komen, vooral bij de uitbeelding van Zuid-Amerika, een aantal dingen voor, waarvan men in 1513 het bestaan gewoon niet kende. Welnu, ook op deze vraag tracht ik antwoorden te geven met behulp van gegevens over oude cartografie, met behulp van bepaalde werken die aan dat onderwerp zijn gewijd en zo kom ik dan tot wat je een samenhangend verhaal noemt. Deze Engels getinte essays doen inderdaad denken aan verhalen.

- *Er wordt de laatste tijd nogal vaak gesproken over intertextualiteit in de moderne literatuur. Nu verwijst de roman* Hermione betrapt *in de titel en ook in het motto naar 'The Winter's Tale' van Shakespeare. Betekent dit dat je dit boek ook bewust naar dit model toe hebt geschreven?*

- Dit boek is voor een deel bewust naar dit model toe geschreven. Voor mij is dat echte intertextualiteit. Men gebruikt een titel, men alludeert op een thema, maar men laat dat ook duidelijk blijken. Ik ben niet akkoord met intertextualiteit die totaal onherkenbaar in een roman wordt verweven en dan doorgaat als het werk van de auteur zelf. Ook in een roman als *Zeg maar Judith* is heel wat intertextualiteit in verband met Shakespeare aanwezig, in zoverre dat men het

werk van Shakespeare moet kennen om het boek ten volle te appreciëren. Maar het staat er steeds duidelijk bij dat het om Shakespeare gaat. Dit is voor mijn gevoel de intertextualiteit zoals zij inderdaad mag worden toegepast.

- *Ook in* Wijlen Sarah Silbermann *komen verwijzingen voor naar Macbeth en naar Hamlet. Ik heb de indruk dat je in je romans steeds meer gaat stoppen aan symbolen en verwijzingen naar mythologie, sagen en legenden. Deze roman zit boordevol details, die alluderen naar andere verhalen en symbolen. Je boeken worden dus steeds rijker en ingewikkelder, al kan de lezer, die deze eruditie niet bezit, het verhaal ook appreciëren zonder deze verwijzingen te vatten*.

- Dat is ook de bedoeling. Het boek moet te lezen zijn voor wie de verwijzingen niet kan situeren. Deze verwijzingen komen gewoon uit mijn algemene cultuur, uit mijn lektuur. Die dringen zich al schrijvende op en het is natuurlijk erg vermakelijk dergelijke elementen in een tekst te verwerken. Het is geen uitstallen van geleerdheid. Het is gebruik maken van dingen, die in mijn geest of in mijn onbewuste voortdurend aanwezig zijn. Of dat nu toegenomen is in aantal, in densiteit, daar geef ik mij geen rekenschap van. Als dat het geval is, dan houdt dit wel verband met het feit dat mijn personages, net als in het begin van mijn carrière, intellectuelen zijn, mensen die met dergelijke themata, met dergelijke gegevens bezig zijn en ze ook kunnen duiden.

- *Nu je het toch over je personages hebt, valt het mij op dat de vrouwelijke hoofdfiguur steeds een geïdealiseerde vrouw is. Zij is de archetypische constructie van de vrouw zoals zij in het collectieve onbewuste van de man bestaat. Zij beantwoordt dus aan de anima van Jung. Alhoewel je vertrekt in je boeken van de realiteit zijn je vrouwelijke personages dus steeds fictief.*

- Ik vermoed dat deze vrouwelijke personages, die trouwens niet altijd fictief zijn, beantwoorden aan mijn eigen anima-archetype. En dat gaat meestal om een blonde vrouw van ongeveer 1,70 m. Ik zeg daar soms al schertsend bij: die als maat in confectie 42 heeft. Het is een intellectuele, die meestal een goede schoolse vorming heeft. Het is een zeer lieftallige vrouw, met gevoel voor de medemens. Het is kortom het ideaal van de vrouw zoals ik ze mij voorstel.

- *De mannelijke hoofdfiguur is bijna altijd een afsplitsing van jezelf en als dusdanig ook herkenbaar. Deze figuur is vaak een schrijver of jour-*

nalist, soms een dokter, maar meestal iemand met een artistiek beroep. Je geeft hem echter steeds een andere naam, behalve dan in Een geur van sandelhout. *Daar treed je zelf onvermomd in op samen met familieleden en vrienden. Het boek begint als een verslag of reportage, maar later treedt de fictie op en komen de magisch realistische ervaringen. Waarom deze afwijkende werkwijze? Was je misschien aanvankelijk van plan een authentiek realistisch verhaal te schrijven?*

- Nee. De kern van deze roman moet hier gezocht worden. Ik was met mijn vrouw met de auto op weg naar Frankrijk. Wij zaten in een restaurant langsheen de autostrade en plotseling overviel mij de gedachte: 'Wat zou er nu gebeuren als iemand op reis is geweest en bij de terugkeer zijn eigen wereld niet meer weervindt?' En dit thema heeft zich geënt op deze roman, die in feite alludeert op de verfilming van *De komst van Joachim Stiller*. Ik laat mijn hoofdpersoon terugkeren uit Frankrijk, waar hij gaan praten is met de regisseur Jean Ferry en hij vindt inderdaad zijn eigen wereld niet terug. Dit is dus een aanpikken bij die eerste vonk die bij mij was opgekomen.

Ik kan niet zeggen dat ik van zins was een zuiver realistische roman te schrijven. Ik voelde dat het een magisch realistisch verhaal moest worden. En wat gebeurt er dan? Mijn hoofdpersoon komt terug in de wereld van zijn vroeger, deerlijk mislukt huwelijk. Hij vindt zijn eerste vrouw terug. Hij vindt haar familie terug. Hij vindt haar huis en haar klein wereldje terug en het zal hem een enorme inspanning kosten om zich uit deze irreële situatie te bevrijden en terug te keren naar de wereld van zijn eigen vrouw en zijn eigen kinderen. Wat er precies gebeurd is onder het schrijven kan ik niet zeggen. Dat boek heeft zichzelf geschreven. Dat is vanzelf zo gegroeid.

In dit boek voer ik inderdaad mezelf ten tonele omdat een deel van de reële ervaringen, die erin voorkomen, op mezelf betrekking hebben. Vandaar dat je automatisch ook mensen krijgt waarvan je de naam bekend is als reëel levende mensen, zoals de cineast Harry Kümel en de schrijvers Ben Lindekens en René Turkry. Allemaal mensen die dus echt bestaan.

Het spoor waarop een normaal realistisch verhaal liep, heeft zich ontdubbeld en mijn hoofdpersoon is op de verkeerde helft terecht gekomen. Er is ergens een wissel waardoor hij in een andere wereld belandt, die zijn wereld had kunnen zijn. Maar wat er nu precies is gebeurd weet ik niet. Al schrijvende heb ik gevoeld: zo moet dat nou. Het kan niet anders.

- *Maar in je andere boeken is de hoofdfiguur toch ook een afsplitsing*

van jezelf en daar vertrek je toch ook van eigen ervaringen. Waarom breng je hier jezelf ten tonele en in die andere boeken niet?

- Omdat ik de enorme behoefte had om gestalte te verlenen aan werkelijk zuiver eigen belevenissen, zelfs intieme situaties uit mijn leven. Dat is de oorzaak geweest, dat ik, een zekere fairplay nastrevende, mijn eigen naam heb gegeven aan mijn hoofdpersoon. In andere gevallen zijn mijn hoofdpersonen mensen waarmee ik mij al schrijvende identificeer. Zij hebben mijn karakter en mijn reacties. Zij reageren in bepaalde situaties zoals ik zelf zou gereageerd hebben. *Een geur van sandelhout* is in een veel grotere graad autobiografisch dan mijn andere boeken.

- *In* De ring van Möbius 2 *schrijf je: 'Ik kom slechts op dreef na maandenlang met een zich vaag manifesterend onderwerp rondgelopen te hebben. In negen op tien gevallen houdt het onloochenbaar, ofschoon onduidelijk verband met een knelsituatie uit mijn eigen leven. Bovendien arbeid ik traag en moeizaam.' Nu zijn jouw boeken heel vlot leesbaar en geven hierdoor de indruk ook vlot en gemakkelijk geschreven te zijn. Maar je herschrijft dus veel?*

- Ik werk zeer hard op een tekst. Op dit ogenblik schrijf ik, als ik volop bezig ben, aan een tempo van twee bladzijden per dag. Ik maak geen verschillende versies, maar mijn manuscript is werkelijk overdekt met correcties, met hernemingen, met wijzigingen. Dat is trouwens zeer moeilijk om te lezen, zeer moeilijk om eruit te geraken.

- *In* De prins van Magonia *en in* De eerste sneeuw van het jaar, *twee boeken waarin de oorlog een rol speelt, is het magisch realisme eerder miniem aanwezig. Is de oorlogservaring misschien te tragisch om er een spel met het fantastische aan te verbinden?*

- Dat is goed mogelijk. Alhoewel in *De prins van Magonia* is er toch het huis aan de overkant van het water, dat er is en er niet is, waar een Joodse familie leeft en niet meer leeft. Het magisch realistisch element is daar dus nog wel aanwezig. Maar in *De eerste sneeuw van het jaar* is het magisch realistisch element op een zeer bescheiden manier aanwezig doordat mijn hoofdpersoon Hans, wanneer hij een man van zestig jaar is, de dochter ontmoet van de vrouw die hij in de oorlog heeft liefgehad. Dat is de enige magisch realistische vonk in dit boek. Een soort van spel van het toeval zouden wij het kunnen noemen. Een oorlogsonderwerp als dit van *De eerste sneeuw van het jaar* bleek onder het schrijven geen aanleiding tot uitgebreid magisch realisme te geven, op het slothoofdstuk na, bedoel ik.

- Ik heb de indruk dat het centrale thema van heel je oeuvre het probleem van goed en kwaad is. De mens is steeds op zoek naar het geluk, maar hij kan dit alleen maar vinden door het goede na te streven en het kwaad te bestrijden. Dat verklaart ook de zwart-wit symboliek, die vaak terugkeert. In De komst van Joachim Stiller *ziet Freek tijdens een voorstelling een zwarte harlekijn, die een demonisch archetype is. In* Zeg maar Judith *is deze vrouw eerst in het wit, daarna in het zwart gekleed. De Graalqueeste kunnen wij niet alleen zien als de mens die zoekt naar zichzelf, maar die ook weer het goede nastreeft*.

- Er is inderdaad de ethische inzet bij mij van goede mensen te beschrijven, maar hoever nu die symboliek bewust een rol heeft gespeeld zou ik niet kunnen zeggen. In *Zeg maar Judith* heb ik Judith niet gekleed in een wit regenmanteltje om haar een soort van maagdelijke verschijning te geven, maar gewoon om haar herkenbaar te maken in het stadsgewoel. Wat betreft de zwarte harlekijn in *De komst van Joachim Stiller*, ook daar schijnt mij het toeval weer een zekere rol te spelen want aanvankelijk leefde ik in de waan dat deze zwarte harlekijn in feite een metgezel, een handlanger van Joachim Stiller was. Het is pas achteraf dat ik er mij heb rekenschap van gegeven dat hij een symbool is van de duistere krachten, dat hij een tegenspeler is van Joachim Stiller. En dit heb ik mij pas gerealiseerd toen ik mij later in het werk van Carl-Gustav Jung ben gaan verdiepen om mij ervan te vergewissen hoe dat nu in mekaar zat met heel deze Joachim Stiller-toestand. Maar de thematiek van goed en kwaad speelt wel een zekere rol, alhoewel niet zo uitgesproken omdat het element kwaad een betrekkelijk bescheiden plaats inneemt in mijn romans. Het speelt een rol in *De heks en de archeoloog* waar Gilberte, inderdaad zonder het zelf te willen, een soort van demonische kracht vertegenwoordigt, die mijn hoofdpersoon tot wanhoop drijft. En het probleem van goed en kwaad speelt ook een rol in een historische roman als *De duivel en de maagd*. Daar is Gilles de Rais het kwaad en de maagd, Jeanne d'Arc, is het goede. Maar dit alles lijkt me toch vrij beperkt. Ik heb mij nooit als streefdoel gesteld een roman te schrijven over goed en kwaad, zoals bijv. Marnix Gijsen dat wel zeer opzettelijk heeft gedaan.

Het kwade trekt mij niet aan, fascineert mij niet. De goede mens fascineert mij, hij is voor mij een soort van vervulling van mijn eigen wensdromen.